بانوراما

المسرح الفرنسى - المسرح الحديث

دكتور حمادة إبراهيم

الجزء الثالث







إبراهيم، حمادة

المسرح الفرنسى المعاصر/ حمادة إبراهيم . -
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.
٢٣٢ ص ؛ ٢٤ سم.
تدمك ٠ ٥٢٨ ٤١٩ ٩٧٧

١ - المسرح - فرنسا
أ. العنوان

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٤١٢٢ / ٢٠٠٦

I.S.B.N 977 - 419 - 528- 0

ديوى ٧٩٢,٠٩٤٤

بانوراما

المسرح الفرنسي بالمسرح الحديث

دكتور حمادة إبراهيم

الجزء الثالث



المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٦

تصـــمـــيم الغـــلاف

والإشـــــراف الفنـى: **صبرى عبدالواحد**

التنفـــيـــذ الفنى: **أحـــمـــد إدريس**

مونتاج - إدارة جودة المونتاج

المسرح المعاصر

المناخ أو الظروف المحيطة:

مامن شك فى أن الظرف الحاسم الغالب على شتى المستويات، كان الحرب وما صاحبها من عوامل وما نتج عنها من آثار. وإذا كانت الحرب هى أم المصائب التى تعانى منها البشرية جمعاء منذ نشوئها وحتى اليوم، فإن القرن العشرين التعس منى بحربين، بل حربين عالميتين بالإضافة إلى الحروب الأخرى الإقليمية والمحلية. ومن البديهى أن هاتين الحربين اللتين زلزلتا القارة الأوربية بوجه خاص، قد أحدثتا على المستوى الثقافى صدمة هائلة حاسمة - ومن المشهود به أن رجال المسرح الحديث من مؤلفين ومخرجين وفنيين ونقاد، قد عركتهم الحرب والاحتلال وما تخلف عنهما من مصائب تمثلت فى الهجرة والسجن والمرض والتهديد والرعب.

ومن المسلم به أن سنوات الحرب شهدت أزمة حادة أصابت التقاليد الراسخة والأعراف السائدة. كما كانت دعوة للعودة إلى البربرية الأولى. بالإضافة إلى ظهور بعض النظم الدكتاتورية، إلى غير ذلك من الأحداث التى عجلت بانتشار مفاهيم اجتماعية وسياسية جديدة.

كذلك فإن الصراعات التى ظهرت على أثر انقسام العالم إلى قوتين عظميين تتعارضان مذهبيًا، أسفرت عن أنواع أخرى من الصراع فى ضمائر الأفراد، بحيث بات الكثيرون من المثقفين يجدون صعوبة فى مقاومة إغراءات الماركسية مثلا على الرغم من تكوينهم الإنسانى ونشأتهم الفردية.

نضيف إلى ذلك ظهور العالم الثالث على الساحة الدولية وما أدى إليه من تعقيد للأوضاع القائمة. فإذا كانت دول العالم الثالث قد نجحت فى تصفية حساباتها سياسيًا مع المستعمرين القدامى، فلم تزل هناك صراعات إقليمية واجتماعية، لايبرأ منها المستعمر، تسبب الكثير من الصدمات الدامية.

حتى الإمبراطوريات القديمة لم تسلم فى عقر دارها من الصراع الذى صار السمة الغالبة للعصر، فقد ظهرت فيها أقليات قوية تنكر ما تتعرض له من ظلم اقتصادى لم تجد سبيلاً إلى القضاء عليه إلا بالتمرد المستمر والثورة الدائمة. ومأساة أيرلندا الدامية ليست سوى مثل واحد لهذا النوع من الصراع.

ومن ناحية أخرى، ظهر على ساحة الصراع الدولى ما أصبح يعرف باسم صراع المتطرفين أو الإرهابيين الذين يرفضون أى تنازل عن مطالبهم التى لا يترددون فى تحقيقها عن طريق الاغتيالات السياسية التى اصبحت تمثل وجها آخر من الوجوه القبيحة لهذا العصر الذى نعيش فيه.

نضيف إلى هذه الأشكال المختلفة من الصراعات، أشكالا أخرى أقل حدة تتمثل فى نظام النقابات المعتمد على التوزيع الجائر للثروات، والحركة النسائية الموجهة ضد الرجل، ومخاطر الدمار النووية، ثم الجرعة التى تضاف كل يوم لرصيد آمالنا الخائبة.

وفى غمرة صراعه مع قوى الطبيعة من ناحية، وقوى المجتمعات من ناحية أخرى، والقوى الخارجية من ناحية ثالثة، نضب معين الأمل عند الإنسان فكانت الفرصة السانحة أمام الفلسفات المادية لتجتذب إليها الشبان. وها هو الإلحاد يستشرى بين الملايين فى أنحاء العالم أجمع واضطر الدين، ضمانا لاستمراره وبقائه، أن يتجه أكثر فأكثر نحو العمل الاجتماعى الذى يخفف عن الناس من آلام الجحيم فى هذه الحياة الدنيا.

وهكذا تحولت ملامح الحياة البشرية، وضاع طريق الفكر المعتمد على العقل بين الرجال، وآل البحث عن اليقين أو المطلق إلى طريق مسدود. وأصبحت هذه الأفكار تمثل الموضوعات الكبرى فى الآداب والفنون المعاصرة بما فى ذلك المسرح الجديد.

وها هى ذى الأسس التى يعتمد عليها العلم الحديث، بل أسس المنطق ذاته التى كنا ننظر إليها فى الماضى على أنها باقية خالدة، قد تزعزعت وفقدت كثيرًا من قوتها وهيبتها. ومع شيوع فلسفة «الضد» أو «الرفض» أصبحت الكيمياء ضد - لا فوازيه، والميكانيكا ضد - نيوتونية والهندسة ضد - اقليدية، والمنطق ضد - أرسطى. كل شئ أصبح قابلاً للمناقشة وإعادة النظر.

ووجد رجال العلوم أنفسهم فى موقف لايحسدون عليه أمام الاكتشافات الحديثة التى تتطلب تغيرًا فى مسار التفكير. تلك الظاهرة التى تعرض لها المسرح فى أكثر من مناسبة.

وها هم الناشئة من المثقفين لم يجدوا عند أسلافهم (نيتشه وكييركفارد ودوستويفسكى ثم كافكا) إلا الحيرة والضياع، فطلعوا علينا بصور جديدة من مرض العصر الشهير تتجلى فى (القلق) الذى يؤرقهم و«الغثيان» و«العبث» أو غير ذلك من الاصطلاحات التى تعبر عن «الشعور المأساوى» فى هذه الحياة الدنيا.

نجد تفسيرًا آخر لمرض العصر هذا فى النكبة التى حلت بالشعب الفرنسى بشكل خاص. الاحتلال الذى دام خمسة أعوام لم يخلق شعورًا بالهزيمة وحسب، وإنما خلف نوعًا من القرف والاشمئزاز من كثير من المبادئ القديمة التى أثبتت الحرب الطاحنة بطلانها وتفاهتها. هذا العبث الذى طبع الحياة قدم الدليل الواضح على بطلان كل شئ.

* * *

بالإضافة إلى هذه الظروف التى يمكن أن نطلق عليها المناخ الاجتماعى/ السياسى/ الثقافى للوضع البشرى العبثى، هناك ملامح أخرى من هذه الظروف

تتمثل فى عامل لايقل أهمية وإنما يأتى محصلة أو نتيجة للظروف السابقة، ألا وهو الفلسفة المعاصرة التى قضت طبيعة الأشياء أن تكون مع الفن المعاصر، سابقة للأدب والمسرح بالذات.

ودون أن نخوض فى تحليل هذه الفلسفات، فإن جوهرها يعتمد على أن الحياة الحقيقية هى التى تدرك فى كل لحظة من لحظاتها أن مصيرها إلى الموت، وتتقبل هذه الحقيقة بكل شجاعة وصراحة.

وكما هى الحال بالنسبة لكل من (باسكال) و(بوسويه) فالمهمة الأولى للإنسان هى أن يطارد اللهو والتسلية أو الحياة الصناعية الكاذبة الخادعة التى هى حياة «الانسان العادى» أو «جمهرة البشر» أى ذوبان الفردية وضياع الشخصية. ينبغى على الإنسان أن يكف عن الهرب من فكرة الموت. يكف عن التصرف وكأنه لن يموت.

لقد أدت هذه الظروف جميعا إلى خلق بنية معينة للحياة اليومية الجارية يشكل الطابع المأساوى مادتها الجوهرية. هذا الطابع المأساوى ينبغى ألا نبحث عنه خارج إطار الحياة العادية، كأن نحاول البحث عنه فى موقف بطولى خارق أوقدر محتوم لاراد لقضائه. إن لغز هذا الطابع المأساوى ماثل أمامنا يتكرر فى كل يوم، وسره ليس يخفى عنا. وانما هو ظاهر مكشوف، معروض فيما نراه مبتذلاً عاديًا، بعيداً عن الأساطير والخرافات، بل بعيدًا عن أى موقف متميز.

ومن قبل أن يتمكن المسرح من إدراكه ورصده داخل نسيج العلائق الاجتماعية والفردية، داخل إطار الحياة الجارية، وفى محيط اللغة الاعتيادية، كانت الفلسفة قد سبقت إلى ذلك.

وكما نلاحظ، فعلى النقيض من الطابع المأساوى القديم الذى يصعد، نجد أن الطابع المأساوى المعاصر يهبط، وعلى النقيض من الطابع المأساوى القديم الذى يترجم لنا رسائل عالم عجيب لا يمكن وصفه أو قوله، فإن الطابع المأساوى المعاصر يتسم باللغو والثرثرة، وعلى النقيض من الطابع المأساوى القديم الذى يتولد من الصراع ويرقى إلى القمة، فإن الطابع المأساوى المعاصر يتجلى فى

الشبع والرضى والطمأنينة. إنه تعبير عن سقوط الكائن الحى إلى درك التفاهة، إلى الانحطاط والحضيض. ولقد عبر الفيلسوف (هايدجر) عن هذه الحقيقة قبل أن يصل إليها علم الاجتماع بأربعين عاما.

(إن الانحطاط يزيل النقاب عن بنية كائنية جوهرية للكائن نفسه، لا يتعلق بوجهه الليلى الغامض وإنما يشكل جملة نهاراتنا فى الحياة اليومية العادية.

ومن نافلة القول أن نضيف أن هذه الفلسفة تمثل العمود الفقرى لجملة الأدب الأسود الذى يحفل به القرن العشرون. فلقد تركت هذه الفلسفة بصمات واضحة فى إنتاج مسرح الطليعة، وأثرت تأثيرًا عميقًا فى جميع كتابه وبنوع خاص (أوجين يونسكو) و(صموئيل بيكيت). فيكفى أن نفتح أى مسرحية لهذا الأخير لنتأكد من هذه الحقيقة.

وينبغى ونحن فى إطار تحليل الجانب الفلسفى من الظروف المحيطة ألا ننسى الدور الذى قامت به فى هذا الصدد الحركة الوجودية التى كان لها تأثير بالغ على جيل مابعد الحرب.

وكتاب المسرح لا يختلفون عن غيرهم من الفنانين فى هذا العصر، بل أنهم يشبهون العديد من الشعراء والفنانين المعاصرين. فالقضايا التى يتبنونها فى أعمالهم المسرحية نجد لها أصداء، أو هى ذاتها انعكاس لأعمال بعض الشعراء والفنانين أمثال (هنرى ميشو) و(جيرمين ريشييه) و(كونينغ) و(بيرناربوفيه) وعلى وجه الخصوص (دوبوفيه) و(جاكوميتى). «حيث الإنسان وقد تشوه بصورة مفجعة، وهو تارة ذائب فى المادة، وتارة منفصل عن الروح».

الواقع أن شخوص هذا المسرح صعاليك متشردون، أو بهلوانات، أو عجزة ومنهم أيضًا الجلادون. قصارى القول هم دائما شخوص «شاذة». وإذا كان هذا الشذوذ جديدًا على فن المسرح، فمن الممكن أن نشبهه بما يحدث فى الفن المعاصر الذى يحاول (أورتيغا أى غاسيت) أن يلخص لنا طبيعته فى السطور التالية :

(حينما أحاول أن أحدد السمة العامة والمميزة للفن الحديث، أجد الاتجاه نحو سلب الفن طابعه الإنسانى أو قتل الروح الإنسانية فى الفن. فالفنان بدلاً من أن يتجه بصورة أو بأخرى إلى الحقيقة، نجد أنه قد ذهب إلى نقيضها، إلى ضدها، وآل على نفسه أن يغيرها ويشوهها قاصدًا متعمدًا، أن يقتل فيها الروح الإنسانية، ويسلبها الطابع الإنسانى).

وكما هى الحال بالنسبة لمسرح (يونسكو)، نلاحظ فى مسرح (بيكيت) شبهًا كبيرًا بالموسيقى والتصوير التجريديين، السعى إلى «الحدث الفريد» وبنوع خاص السعى إلى الدراما الخالصة من كل الشوائب. إن فكرة النقاء والتخلص من الشوائب الدخلية على الفن هى الفكرة الطاغية والمنطلق إلى فهم هذه الفنون جميعًا.

ومثل هذا النقاء سنجد أن المسرح الجديد قد حققه بفضل اتجاهه نحو التجريد الذى يستبعد كل ظروف وملابسات من ناحية، ومن ناحية أخرى بفضل اتجاهه نحو «المسرحانية» أو استعمال الوسائل المسرحية الخاصة بهذا الفن دون غيرها. ويتجلى ذلك بنوع خاص فى تقليص تسلط اللغة وطغيانها وتنمية وسائل التعبير الأخرى كالحركة والإيماء والجمادات والرموز.

هناك عنصر آخر من الظروف الخارجية يتمثل هذا العنصر فى العلاقة التى تربط بين كتاب المسرح فى تلك الفترة وبين فن التهريج والسينما الفكاهية الأمريكية التى كانت سائدة خلال فترة ماقبل الحرب. هذه الأفلام (ابتداء من ماك سنيت وحتى شارل شابلين والإخوة ماركس) كانت تعتمد على نقد النظام الاجتماعى والاقتصادى فى المجتمعات الصناعية المعاصرة.

(إن التهريج ليس وسيلة للإضحاك وحسب يمكن عن طريقه ضمان نجاح الفيلم، بل هو من حيث المبدأ، نوع من الإثارة والاستفزاز يحطم حلقة المظاهر الراسخة ويولد المفاجأة ومن ثم يفضى إلى الشعور بالقلق أو التمرد. (إنه فى ذلك (...) أكثر فاعلية من مسرحية الفارص أو الملهاة التقليدية).

وفيما يتعلق بكتاب المسرح فإنهم قد دأبوا فى مسرحياتهم على تسخير وسائل التعبير المختلفة من مثل ألعاب السيرك والحواة والملاهى والأضواء

والحركات والتمثيل الصامت وجمادات الديكور التى تندمج فى الأداء التمثيلى وتصبح جزءًا لا يتجزأ منه ويكون لها الدلالات ذاتها.

ولقد كانت فترة الخمسينات فترة حافلة بالأعمال المسرحية الجديدة فى نوعها، الغريبة فى شكلها ومضمونها لكل من (بيكيت) و(يونسكو) و(آداموف) و(جينيه) بالتعاون مع طائفة من المخرجين المجددين العصريين. وقد كانت عدة سنوات كافية لكى تغزو هذه الأعمال المسرحية قاعات العرض فى العالم أجمع بل وتصبح من «الكلاسيكيات». فلقد كانت هذه الأعمال انعكاسًا صادقًا لفترة مابعد الحرب العالمية بما يميزها من أزمات فلسفية وفنية واجتماعية، وقد جاء المسرح الحديث أصدق تعبير عن هذه الفترة المضطربة التى تعرضت فيها الأعراف الاجتماعية واللغة والوضع البشرى كله إلى امتحان هو فى الحقيقة أسوأ امتحان مرت به هذه المفاهيم طوال تاريخها.

* * *

نضيف إلى هذه العناصر الخارجية للظروف والملابسات المحيطة عوامل أخرى أكثر خصوصية وألصق بالكتاب أنفسهم. ذلك أن القضايا الكبرى التى تمثل حلقات الجحيم المعاصر تجد ما يعللها ويفسرها فى التكوين النفسى والمزاجى للكتاب أنفسهم واستعدادهم للقلق والاعتلال العصبى. كذلك فإن مثل هذه القضايا تتضح فى ضوء البصمات التى خلفها السابقون من الكتاب فى أعمال اللاحقين للمعاصرين، وهذا مايحتاج لأن نخصص له دراسة مفردة.

الطليعة: جذورها:

السمة العامة فى مسرح طليعة الخمسينيات هى التمرد على الأنماط التقليدية. والمسرح فى ذلك لا يختلف عن الفنون المختلفة التى سجلت فى تطورها عبر العصور سلسلة من الثورات الفنية التى ترفض كل منها القواعد الراسخة والأعراف المستقرة، فما الرومانسية إلا ثورة على الكلاسيكية ثم ثارت عليها الواقعية.

* * *

وقبل أن نفصل القول فى ثورة المسرح الحديث ننبه إلى أن روح الثورة التى سرت فى الفنون ومنها المسرح ما هى سوى مظهر من مظاهر التمرد الذى يطبع الحياة البشرية خلال عصورها المختلفة.

بدأت روح التمرد مع نشأة الانسان، وقصة تمرد إبليس على الخالق معروفة. ويعلمنا التاريخ أن بروميثيوس هو أول من أثار المعارضة فى التاريخ. وقصة تمرد انتيجون شائعة. وفى تراث الأغريق أيضا نجد ثائرًا آخر هو سقراط، الذى فضل الموت على الاعتذار للطغاة.

وتقدم لنا روما أيضا ثوارها : لوقريسيوس الذى حمل على الدين حملة شعراء وسبارتاكوس محرر العبيد.

على المستوى الدينى نذكر (مارتن لوثر) صاحب الإصلاح الدينى المعروف وجان كالفان.

وفى عصر النهضة الأوربية نجد أيضا مونتانى يحارب التعصب الدينى والعرقى ونجد رابليه يثور ضد الكنيسة والقضاء والحرب.

حتى القرن السابع عشر المعروف بالاستقرار والنظام تخللته اضطرابات من سيادة الحكم المطلق الذى لم يمنع كاتبًا مثل بيير كورنيى من أن يعلن على لسان أحد أبطاله فى مسرحية «السيد» المعروفة :

«مهما بلغ الملوك من العظمة والرفعة فهم بشر مثلنا»

ثم يأتى موليير فى العصر نفسه ليحمل على رجال الدين المتاجرين بالعقيدة ويكرس أعظم مسرحياته للكشف عن الكذب والرياء. وشهد القرن السابع عشر أيضا (لافونتين) الذى ندد بالفقر والاستبداد فى كثير من خرافاته على ألسنة الحيوانات.

ويزداد حجم التمرد مع تقدم التاريخ، فهذا القرن الثامن عشر يعد لنا عددًا أكبر من المناهضين أهمهم (روسو) و(فولتير) و(مونتسكيو) و(الموسوعة العلمية الشهيرة).

أما فى القرن التاسع عشر، فقد ارتفعت أصوات (فيكتور هوجو) و(ألفريد دى فينيى) و(ألفريد دى موسيه) تنادى بالحرية ورفع الظلم الاجتماعى. واستطاع هؤلاء المتمردون من ضرب الكلاسيكية وإقامة دعائم الرومانسية.

ثم شملت ثورة الرومانسيين كلا من (بودلير) و(رامبو) الذى ثار لسقوط حكومة الكومون فى فرنسا وندد بالحرب وهاجم مثالب النصرانية.

أما القرن العشرون، فقد شهد من مظاهر الثورات فى الأدب والفكر ما يستعصى على الحصر. يكفى أن نشير إلى بعض الأسماء مثل (جورج برنانوس) الذى كان يكتب من البرازيل، و(جان بلوش) من موسكو، و(أندريه موروا) و(جوليان جرين) فى أمريكا، و(أندريه بروتون) و(بنيامين بيريه) من المكسيك، و(جول رومان) الذى كان يجوب القارة الأمريكية التى كان يقيم فيها (سانت اجزوبيرى) قبل أن ينتقل إلى أفريقيا ليأخذ مكانه فى المعركة، وفى سويسرا كان يعيش (البيرييجوين) ومن هناك كان يصدر «كراسات الراين»، و(بييرجان جوف) الذى كتب «عذراء باريس» رمزًا للعبودية.

وهكذا لم تكن الطليعة المسرحية فى الخمسينيات غريبة عن مناخ التمرد والمناهضة الذى تميز به القرن العشرون.

ومن الجدير بالذكر أن هذه الطليعة كانت لها جذور تمتد إلى أواخر القرن التاسع عشر، حينما خرج (ألفريد جارى) على جمهور المسرح الباريسى بمسرحيته «أوبو ملكا»، فأذهل الحاضرين. كانت المسرحية حملة شعراء على التقاليد الاجتماعية الراسخة والقواعد.

ثورة الإخراج :

إن أهم ما تحقق فى مجال المسرح من تقدم وثورة خلال النصف الأول من هذا القرن العشرين، كان من إنجاز المخرجين المسرحيين. فالمعروف أن الثورة التى حدثت فى الإخراج كانت أسبق من مثيلتها فى مجال التأليف.

لقد قامت بدايات هذه الثورة على يد (أنطوان) ومسرحه المعروف باسم «المسرح الحر» الذى مكن للواقعية، ثم كان (لونييه بو) الذى تصدى لهذه الواقعية باسم المسرح الشاعرى. بعد ذلك ظهر حصاد المخرج (جاك كوبو) الذى أفاد من إنجازات كل من السويسرى (أدولف آبيا Adolfe Appia) والانجليزى (غوردون كريغ Gordon Craig)، وحاول أن يرد الفن المسرحى إلى أصله وطبيعته، وذلك بإعادة مسرحيته من جديد. وقد اعتمد فى ذلك على دعامتين اثنتين : أولاهما : الفضاء المسرحى (Espace)، ثم الوجود المادى للممثل فوق المنصة. وفى روسيا كان المذهب التركيبى الذى يعتمد على الفضاء. وفى ألمانيا كانت التعبيرية، وكلاهما أعطى الأولوية والسبق للمخرج المسرحى.

وإذا كان السويسرى (آبيا) قد بدأ الثورة فى الإخراج، فقط أكمل الطريق بعده الانجليزى (غوردون كريغ) فأرسى قواعد الإخراج المسرحى المعاصر الذى يعتمد على التأثير على المشاهدين عن طريق استغلال الأدوات والوسائل التى تزخر بها منصة التمثيل، ويمكن أن يستفيد منها الإخراج فى الإيحاء والرمز.

وفى موسكو بدأ الملل والانصراف عن الواقعية التى كانت سائدة، بل إن (ستانيسلافسكى) نفسه، تأكيدًا لذلك، دعا (غوردون كريغ) لإخراج مسرحية هاملت. وكذلك فقد تجلى عزوف كثير من الكتاب والمخرجين عن الواقعية حينما راحوا يطالبون باعتناق المستقبلية التى تنادى بالحركية، أو الديناميكية فى الفن. قصارى القول، لقد كان الاتجاه واضحًا نحو مسرحة المسرح، وإعادة هذا الفن إلى أصوله الأولى وخصائصه النوعية، وذلك ضد غلاة المحافظين التقليديين.

وتحت تأثير المسرح الصينى، عمد المخرج (ميرهود Meyrhod) إلى جعل شخوص مسرحية (السر المضحك) مجرد أقنعة اجتماعية. واعتمد العرض كثيرًا على الحركة. واقتبس الكثير من فنون السيرك وعروض المقهى. كما عمد مخرج آخر هو (جيفوينى فاتشانغوف Jewgueni Vachangov) إلى جعل التلقائية عماد فن الممثل. أما (اسكندر تايروف Alexandre Tairov)، فقد كان الحضور الجسدى

للممثل هو الجوهر بالنسبة له، وبذلك ساد عنده الايماء والتمثيل الصامت والرقص.

أما في فرنسا، فقد كانت جماعة الكارتيل (Cartel) التي تأسست عام ١٩٢٦م تمثل الطليعة بالنسبة للجماهير العريضة، مع أنها كانت تقدم الأعمال الكلاسيكية والكتاب الأجانب المعروفين من أمثال (ابسين، وسترندبرغ، وتشيكوف، وسانغ، وبيراند للو) كانت هذه الجماعة تضم أربعة من كبار المخرجين، هم (دولان Dullin) و(جوفيه Jouvet) و(بتوئيف Pitoeff) و(باتى Baty) وكانت تقوم على رفض الواقعية المسرفة والثورة ضد الأساليب التجارية المتفشية في ذلك العصر في مجال المسرح.

وفي عام ١٩٢٨م اتجه (لوى جوفيه) نحو مسرح (جان جيردو)، وكان هذا اللقاء تأكيدا وخطوة نحو معارضة الواقعية في المسرح، وها هو ذا (جيرودو) نفسه في إحدى مسرحياته، وهي (مرتجلة باريس)، يتصدى للمسرح التنظيري :

(المسرح ليس منصة للتنظير، وإنما هو عرض للمشاهدة، إنه ليس درسا أو محاضرة، وانما هو شراب السحر).

* * *

ومما يجدر التنويه به في هذا الصدد ما قام به (جان لوى بارو) في مجال التجديد في الإخراج، فبعد أن تتلمذ على أيدى (شارل دولان) و(روجيه بلان) و(أنتونان أرتو) والسرياليين، واستوعب دروسهم، وتشبع بأفكارهم، التحق هذا المخرج الطموح بمسرح «الكوميدى فرانسيز»، وتعاون مع الممثلة القديرة (مادلين رينو) التي تزوجها فيما بعد في إنشاء فرقة تحمل اسميهما عام ١٩٤٦م، ويرى (بارو) أن الحداثة في الفن وفي الإخراج لمجرد الحداثة وبأي ثمن لا معنى لها، ولافائدة ترجى منها، فلا سن المؤلف ولا تاريخ كتابة المسرحية يدخل في الحسبان، أو هو على الأقل لايكفي معيارا للحكم على العمل المسرحي. وكانت فرقة بارو - ومادلين، تجوب أنحاء العالم مما أتاح لها فرص الاطلاع على تجارب الأمم الأخرى، ومن ثم كانت دعوتها إلى التجديد، وفي ذلك يقول بارو :

(بالاضافة إلى زادنا من الأعمال الكلاسيكية، علينا بالانفتاح على العوالم البكر فى مجال الفن المسرحى. وهذا يعنى أننا ينبغى أن نعكف على البحث والتنقيب. ان غالبية كتابنا المسرحيين لايحيطون بأسرار المنصة، ولا بالإمكانيات التى يتمتع بها الممثلون. ومن ثم كان علينا أن نتفرغ لهذه البحوث بروح العلم وعقلية منهجية، على أمل أن نضئ الطريق لكتابنا الشبان، ونقدم لهم العون والمدد من تجاربنا ووسائلنا الخاصة لإخراج أعمالهم إلى النور).

كان المسرح المحض الخالص من كل الشوائب الذى يتوق إليه أنتونان أرتو كان هذا المسرح هو نفسه الحلم الذى يداعب خيال (جان لوى بارو). فقد كان بارو على يقين من أن المسرح الحقيقى هو الذى يعتمد على الأداء الجسدى.

كذلك كان (بارو) لايراعى أية قاعدة فى اختيار النصوص، ولا يقيم وزنا لأى اعتبار عند اختيار الكاتب الذى يقدمه للجمهور. ومن ثم كان اختياره لمجموعة من الكتاب من مختلف المشارب والاتجاهات : (كلوديل، ويونسكو، وبيكيت، وتورنغيف). لقد أعترف (بارو) فى حديث اذاعى بأنه يحاول : «أن يقدم على منصة التمثيل عالمًا من الشعر المسرحى».

كما حاول (باور) أن يغير من مفهوم العلاقة القديمة التقليدية بين المنصة والجمهور، فقد كان المسرح الحركى، عماد «مسرح الحياة» (Living-Theatre) يقبع فى ضمير بارو منذ أن قام بتقديم أول مسرحية له.

والحقيقة أن غاية طموح (باور) كانت تتمثل فى إخراج الأفكار النظرية التى كان يؤمن بها (أنتونان أرتو) إلى حيز التنفيذ، فيما يتعلق بـ «مسرح العنف»، و«والمسرح الشامل»، وبذلك لاتكون اللغة البشرية، أو الكلام إلا عنصرا واحدا من بين عناصر كثيرة فى التعبير المسرحى، فهناك الحركة والإيماء والإيقاع التى ينبغى أن تضيف أعماقاً وأبعادًا إلى العمل المسرحى بشكل مادى ملموس، فهى تؤثر فى المشاهدين حسيًا وعصبيًا فى عنف وقسوة أشبه بالطقوس أو الشعائر الدينية عند البدائيين.

بهذا المفهوم الجديد، ومن هذا المنطلق، قدم (بارو) للجماهير «حصار نورمانس» للأسبانى (سير فانتيس) (١٩٣٧). ثم اقتبس رواية «الجوع» للنرويجى (هامسون) (١٩٣٩م).

لقد كان (بارو) يعمد إلى تقديم العروض التى تصدم الجماهير وتفتنها فى الوقت ذاته، ولم يتردد فى أن يقدم على مسرح «الكوميدى فرانسيز» الرسمى مسرحيتين (لكلوديل) بمفهومه الجديد فى المسرح الشامل.

بالإضافة إلى ذلك، فقد استعان (بارو) بالممثلة القديرة وزوجته فى المستقبل (مادلين رينو) فى خوض تجربة جديدة ومعالجة الأعمال الكلاسيكية والفودفيل والميلودراما بمنظور جديد، ورؤية حديثة. كذلك فقد أسهم فى شهرة كل من (يونسكو) بتقديم أحدى مسرحياته وهى «الخراتيت»، و(صمويل بيكيت) بتقديم مسرحيته «يالها من أيام سعيدة، و(جان جينيه) بعرض مسرحيته «الساتر»، و(بيلليتدو Billetdou) حيث قدم له «لابد من اختراق السحاب» كما قدم (لمار غيريت دورا) مسرحيته «أيام بأكملها بين الأشجار».

ومن ناحية أخرى فقد استجاب (بارو) وتفاعل مع التجارب الجريئة التى قام بها كل من بيتير بروك (Peterprook) وجيرزى غروتوسكى (Jerzy Grotowski) وجوليان بيك (Julian Beck) وجوديت مالينا (Judrrii Malina).

* * *

يأتى (كان مارى سيرو) بعد (جان لوى بارو) فى الأهمية، من حيث الجهود التى بذلها فى إرساء وتطوير المسرح المعاصر، ذلك أن هذا المخرج الكبير، الذى كان فى ذات الوقت مهندسًا معماريًا، كان من القلائل الذين أخذوا على عاتقهم تعريف الجمهور الفرنسى بما يكتبه أعمدة المسرح الجديد، فى فرنسا، وفى الخارج، فقد قدم لـ (بريخت) مسرحية «الاستثناء والقاعدة» (١٩٤٩م)، ولـ (أداموف) «المناورة الكبرى والمناورة الصغرى» (١٩٥٠م)، ثم «الجميع ضد الجميع» (١٩٥٣م).

كذلك قام باخراج «الخادمتان» لـ (جان جينيه) (١٩٦١م) و «ملهاة» لـ (بيكيت) (١٩٦٤ م)، و«أميدية أوكيف التخلص منه؟»، ثم «الجوع والعطش» لـ (يونسكو).

وفى جميع هذه العروض كان (سيرو) يحاول أن يقدم مفهومًا جديدًا، بل ومبتكرًا، لا يدين به لأحد قبله ولا حتى (بريخت). كان إخراجه يعتمد على البساطة فى الامكانيات، بل والتقشف، إذا جاز هذا التعبير. فتوجيه بسيط أو خرقة بالية يمكن أن تكون موحية بالمعنى المطلوب. ذلك أن المسرح لم يعد يطيق الواقعية الحرفية التى تعرض كل شئ بذاته على المنصة، بل أصبح على المشاهد أن يضيف من عنديّاته ويخلع على المنظورات مايكمل به مهمة الكاتب والمخرج وغيره من الفنيين.

بعد ذلك انقطع (سيرو) لمسارح الأقطار الناطقة بالفرنسية، فقدم «مأساة الملك كريستوفر» (لإيميه سيزار) (١٩٦٣م) و«الجثة المطوقة» و«الأسلاف يضاعفون ضرواتهم» للجزائرى (كاتب ياسين) ١٩٦٧م).

كان (سيرو) يبحث فى وسائل التعبير الأفريقية وغير الأفريقية عما يتفق مع معارضته لأسس المسرح الغربى الذى يعتمد على الحوار اللفظى، كان يبحث فيها عن لغة درامية تختلف عن الكلام.

ومن ثم كان عطش (سيرو) الذى كان يدفعه دومًا إلى الكشف والسبر والتعامل مع النص طبقا لقيمته المسرحية وحسب.

ثالث هؤلاء المخرجين المجدددين هو : (روجيه بلان)، وكان كزميليه وثيق الصلة بالسرياليين، و(أنتونان أرتو)، كما عايش العديد من التجارب المسرحية الكبرى التى خرجت إلى النور فى الثلاثينيات. وبخاصة مسرحية (الفريد جارى) «أوبو عبدا» التى قام بإخراجها (سليفان إيتكين)، الذى كان فى مقدمة المخرجين الطليعيين حتى قبل أن تتبلور الطليعة، لتأخذ شكلها الرسمى فى الخمسينيات..

يقول (دوفينيو Duvigaud) فى وصف (روجيه بلان)، وهو يقوم بعملية الإخراج : (يجب أن نرى (بلان) وهو يتناول النص فى حذر شديد، فيطلب قراءته

المرة تلو المرة، محاولاً فى كل قراءة أن يجد فيه روحًا جديدة، تختلف عن التى لاحت منه لأول وهلة، سواء للممثلين، أو للكاتب نفسه) وحينما قام (بلان) بإخراج مسرحية (آداموف) «المناورة الكبرى والمناورة الصغرى»، أبرز فى شخصية بطل المسرحية جوانب لم يكن الكاتب نفسه قد فطن إليها.

كذلك تعاون (بلان) مع (بيكيت) فى إخراج فى «انتظار غودو» وذهب فى تحليله ودراسته للمسرحية حدا أثار إعجاب (بيكيت) مما جعله فيما بعد يكل إليه إخراج جميع مسرحياته الكبرى «نهاية اللعبة» و«الشريط الأخير» و«يا لها من أيام سعيدة».

وإذا كان قد اشتهر عن (بلان) أنه أكبر المتخصصين فى إخراج مسرحيات (بيكيت) فإن ذلك لم يمنعه من أ ن يكون كذلك بالنسبة لـ (جان جينيه)، الذى أخرج له «الزنوج» و«الساتر» تلك المسرحية التى أثارت كثيرًا من اللغط السياسى، إلا أن جميع المهتمين بالمسرح قد أجمعوا على كفاءة (بلان) الذى أصبح واحدًا من أقدر المخرجين فى العالم أجمع.

وفى مجال التطور المسرحى بشكل عام والحداثة فى مجال الاخراج بنوع خاص، ينبغى أن نشيد بالدور الذى لعبته التجربة الشهيرة المعروفة باسم (مسرح الأمم) فى فرنسا على مستوى العالم أجمع.

فقد أثرت العروض الأجنبية التى قدمت ابتداء من عام ١٩٥٤ م على الجماهير وعلى جميع العاملين فى الحقل المسرحى سواء بسواء، كانت تلك التجربة فرصة سنحت لجيل الخمسينيات والستينيات لكى يطلع على الإنجازات الضخمة فى مجال الإخراج المسرحى على أيدى كل من (فيسكونتى) و (برخت) و(بروك) والصينيين والسوفييت والألمان والأمريكيين الشماليين والجنوبيين والأفارقة، هذا بالإضافة إلى عروض مسرح ميلانو الصغير (Piccolo Teatro De Mila) وأوبر بيكين ومسرح النو (no) والكابوكى (Kabuki) اليابانيين التى جعلت المخرجين فى فرنسا يعيدون النظر فى أعمالهم ويغيرون من مفاهيمهم حول الفضاء المسرحى ودور الممثل، فعلى سبيل المثال، كشف مسرح النو (No) اليابانى

عن أسلوب شمولى جديد فى التعبير المسرحى يقوم على الجمع بين العديد من الوسائل من كلمة وحركة وموسيقى فى وحدة متكاملة، وبشكل كان يبدو مستحيلاً حتى ذلك العصر.

جاء دمج العناصر المختلفة كالحواة والبهلوان والأقنعة، وفن التنكير (الماكياج) غير الواقعى فى عرض رفيع المستوى دليلاً على العودة إلى أصول الفن الدرامى (...)، لقد كشف أداء الراقصين السود وآكلى النار، وباليهات «بالى» عن أنماط أخرى من لغة الحركة، وكذلك عن بعض العناصر السحرية بين وسائل التعبير المختلفة كان الشعور الغالب فى تلك السهرات هو ضرورة العودة إلى قوى الانسان الخارقة (...).

كان فريق المسرح القومى الشعبى (T.n.p) بقيادة (فيلار Jean Vilar) يقوم بتنظيم مهرجان عالمى فى المسرح فمنذ ١٩٥١ م وحتى ١٩٦٣ (تاريخ استقالة ڤيلار) قدم هذا المسرح ٣٢٨٢ عرضًا مسرحيًا أمام ٩٥٧، ١٨٦ ،٥ من المشاهدين، وكان عدد المسرحيات التى قدمها سبعًا وخمسين مسرحية، منها سبع وثلاثون فرنسية.

وقد شملت هذه المسرحيات أعمالاً لكل من (موليير)، و (برخت)، و (شكسبير) و (كورنى)، و (راسين)، و (موسيه)، و (ماريفو)، و (لوساج)، و ((كليست)، و (سوفوكليس)، و (بيراندللو)، و (بوشنير)، و (هوغر)، و (كالديرون)، و (غولدونى)، و (أريستوفان)، و (جيرودو)، و (جارى)، و (كلوديل)، و (بيكيت piciiett).

ومن ناحية أخرى كان المسرح القومى الشعبى يعتبر مدرسة فى فن التمثيل، تخرج فيها عدد من كبار الممثلين الفرنسين فى هذا العصر، من أمثال (جيرار فيليب)، و (ناريا كازاريه)، و (سيلفيا مونفور).

وعلى مستوى الإخراج كان من أهم إنجازات المسرح القومى الشعبى على يد (جان فيلار) غلبة البساطة فى الديكور من ناحية، والنظرة الجديدة للجمادات والملابس، إذ أصبحت الموسيقى والملابس وأداء الممثلين وأجهزة الاضاءة والجمادات تؤلف عالمًا واحدًا متكاملاً.

وهكذا يمكن القول بأن كل ما ظهر من اكتشافات كبرى فى مجال المسرح كان فى الأصل ما طرأ على فن الإخراج من ثورات. إن عمل المخرج يبدأ من حيث ينتهى عمل المؤلف، صحيح أن النص هو نقطة الانطلاق، إلا أن الإخراج كما كان يردد دائما «أنتونان أرتو» هو الشىء المسرحى النوعى فى المسرحية.

إن عملية الإخراج تشكل على المستوى المعنوى والمادى المجال الذى سيتحرك فيه الممثل، كما أن الأضواء تبرز حضوره المادى أما الديكور فقد ابتعد عن دوره الزواقى التقليدى ليصبح بحق المكان الذى تجرى فيه الأحداث وفى ذلك يقول الناقد. (باند ولفى Pandolfi) فى كتابه تاريخ المسرح:

«إن المخرج، بوصفه حلقة ووسيطًا، يجسد حقيقة النص المكتوب من ناحية، ومن ناحية أخرى فهو يبلور ضمير الممثل الفنى ووعيه بالعمل المسرحى، ويدله على طريقه وعلى كيفية تمثيله للواقع. وفى بعض الأحيان ينشىء هذا الواقع الذى يصوره النص المكتوب».

إن تاريخ المسرح فى القرن العشرين هو بحق تاريخ الإخراج المسرحى، بقدر ما هو تاريخ النصوص المسرحية المكتوبة وهذا على أقل تقدير.

ومن ثم فإن العرض المسرحى، بتخلصه المتزايد من النص المكتوب، أصبح فى طريقه إلى الاستقلال الكامل.

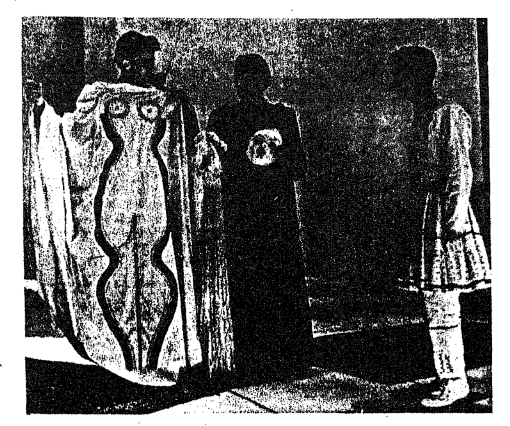
وهكذا يمكننا أن ندرك الآن أبعاد الثورة المسرحية التى اندلعت فى الخمسينيات داخل قاعات العرض الضيقة الحقيرة الواقعة فى الحى اللاتينى، التى قدم فيها كل من (روجيه بلان)، و (جان مارى سيرو)، و (نيكولا باتاى)، مسرحيات غريبة لنفر من الكتاب كانوا فى ذلك الوقت نكرات، لم يسمع بهم أحد، مثل: (آداموف الروسى، وبيكيت الأيرلندى، ويونسكو الرومانى، وجان جينيه الفرنسى).

مسرحيات غريبة قوبلت بالإعراض فى بادىء الأمر، ولكنها فيما بعد صعدت على منصات التمثيل فى العالم كله شرقه وغربه شماله وجنوبه.

وإذا كانت هذه الموجة من الأعمال المسرحية التى وصفت بالعبث وباللامعقول، وغير ذلك من النعوت، قد أقامت الدنيا وأقعدتها، وأثارت المعارك النقدية التى لم يشهد المسرح لها نظيرا. فلم يكن ذلك كله بسبب كشفها عن مفاهيم العبث واللامعقول، بقدر ما كان بفضل اللغة المسرحية الجديدة التى اتخذها كتاب هذا المسرح وسائل للتعبير عن هذا العبث، وهذا اللامعقول مستفيدين فى ذلك من التجارب التى تمت فى مجال الإخراج، وأساليب التعبير الجديدة التى سخرها، مثل عناصر الديكور المختلفة، من سمعية وبصرية وضوئية.



بابلو بيكاسو: المرأة التى تبكى (١٩٣٧).



جرار فيليب فى دور كاليجولا عام ١٩٤٥ .



بيير براسو فى مسرحية الشيطان والإله الطيب على مسرح أنطوان عام ١٩٥١ .



البير كامو.



«مارسيل مارسو» وفرقته فى عرض «المعطف» المأخوذ عن قصة «جوجول» وهو من أشهد الميمودرامات التى أدتها الفرقة عام ١٩٥١.

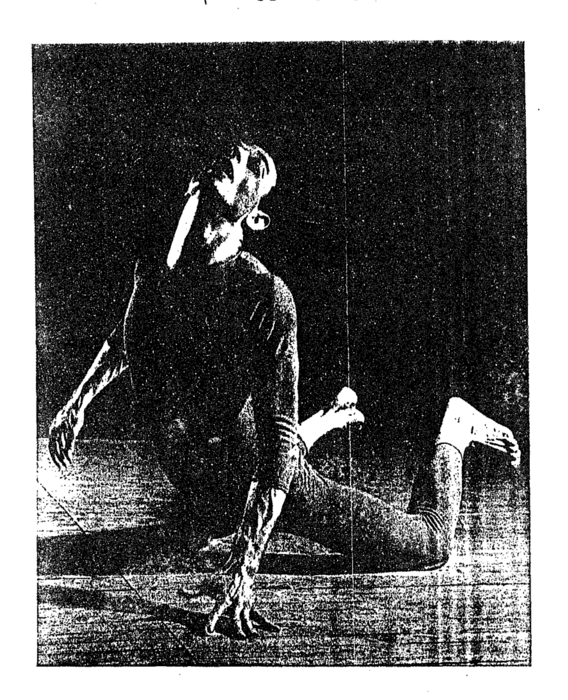
«جان شارل ديبيرو» الذى يواصل مسيرة والده وذلك فى مشهد صامت ولكنه معبر.



جوان جريز: طبيعة ميته فوق كرسى. مثال للمرحلة التجميعية.



بيير بيلان فى عرض «الانسان والماء» عامم ١٩٦٢.





قناع يغطى الرأس كلها لشخصية أوديب كما ظهر به الممثل الايطالى نيتوريو فرتشسكى من أخراج بينوبيسون.



«أريان منوحين» تعطى بعض تعليماتها للممثلين الذين يرتدون قناع الكابوكى فى مسرحية ريتشارد الثانى.

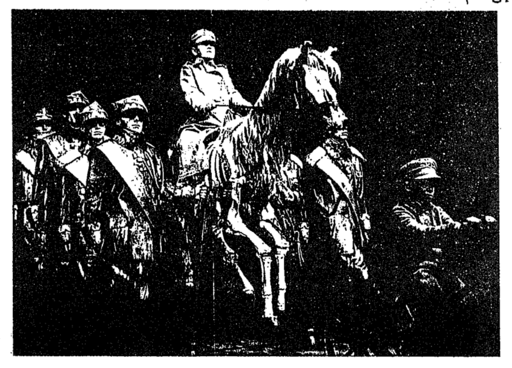


ندوة الطيور عرض مسرحى عن قصيدة للشاعر الايرانى فريد الدين عطار قدم فى مهرجان أفينيون عام ١٩٧٩ من إخراج بيتر بروك يلاحظ القناع على وجه الممثل يوحى بالطائر ، كما أن يديه تتخذان أشكال الطير وحركاته.

الكيباتون الثلاثة حينما كانوا يقدمون عروض الڤودڤيل ضمن الميوزيك هول الأمريكى. يرى بوستير كيباتون إلى اليسار وهو ما يزال طفلاً صغيراً.

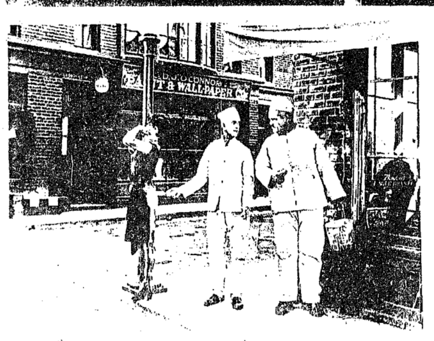


«ليهلك الفنانون» عرض ثادوز كانتور الذى قدم فى مهرجان آفينيون عام ١٩٨٥ حيث الحركات الجامدة الميكانيكية تؤديها أجساد لا ندرى هل هى تنتمى إلى عالم الأحياء أم إلى عالم الأموات أم إلى عالم الآلات.



شارلى شابلن فى السيرك عام ١٩٢٨ ومن المعروف أنه أقتبس شخصية المتشرد الذى اشتهر بها فى عالم السيرك.





لوريل وهاردى فى إحدى الفقرات التى اشتهرا بها وذلك عام ١٩٢٦ .



الأخوة آفون، وهم مهرجون على الطريقة الانجليزية فى ملهى السفراء واحد من أشهر ملاهى باريس فى الشانزليزيه كما هو ظاهر فى هذا الاعلان الذى يعود إلى عام ١٨٧٦.

Jean Tardieu (1903)

جان تارديو
رائد التجريب
يرفض ريشة والده وقيثارة أمه

جان تارديو
أو الكاتب الذى رفض ريشة والده وقيثارة أمه

فى عام ١٩٣٩ أصدرت إحدى دور النشر فى فرنسا ديوان شعر بعنوان (النهر الخفى) ومنذ ذلك التاريخ أضيف إلى شعراء فرنسا شاعر مبدع، وفى عام ١٩٤٦، نشرت إحدى دور النشر فى فرنسامسرحية قصيرة بعنوان (من هنالك؟) ومنذ ذلك التاريخ ازدهر المسرح الفرنسى وازداد بظهور كاتب مسرحى مجدد. هذا الكاتب المجدد وذلك الشاعر المبدع هو جان تارديو.

وعلى الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على ظهور تارديو شاعراً، ونصف قرن على ظهوره كاتبًا مسرحيًا، وبالرغم من أنه سبق كلاً من يونسكو وبيكيت وغيرهما من أعمدة الطليعة المسرحية، وبالرغم من انتشار أعماله وتقديمها على المسارح التجريبية فى مختلف بلدان العالم، إلا أن الشعر العربى والمسرح العربى ظلا محرومين من هذه الإضافة التى أثرت الشعر والمسرح العالميين. وهكذا ظلت معرفة القارئ العربى والمتفرج بالعطاء الفرنسى معرفة ناقصة مبتورة(*).

(*) كانت إذاعة البرنامج الثانى صاحبة هذا السبق. فلم تتردد فى تقديم بعض المسرحيات القصيرة وقصيدة كلها من ترجمة وتحليل صاحب هذه الدراسة.

وحينما نتحدث عن جان تارديو، لا ينبغى أن نعتقد أننا بصدد موهبة جديدة، فقد ظهر تارديو على ساحة الأدب بعد أن استكمل نضوجه وأدواته الفنية، وبخاصة فى مجال النقد الفنى. فقد كان اسمه، حتى قبل شهرته فى مجال الإبداع، يذيل المقالات النقدية فى أكثر من جريدة إسبوعية وبالذات جريدة (الفعل) التى كان يحرر فيها باب النقد الفنى.

وحتى تكتمل الصورة المبدئية التى نحاول أن نقدم بها هذا الكاتب، نقول أنه بالرغم من أنه كان أول التجريبيين وأكثرهم استحقاقا لهذه الصفة، كان فى ذات الوقت أبعدهم عن الأضواء. ولم تكن مواكبته لموجة الطليعة المسرحية عن اقتناع، وإنما من باب المؤازرة. فلقد أراد تارديو بانتسابه إلى هذه الطليعة أن يشد من أزرها ويدعم رجالها. لكنه ظل متحصنًا فى قناعاته الخاصة، مستمسكًا بمبادئه الثورية، لا يجاهل ولا يهادن ولا يتنازل فيما يختص بهجومه الشرس على الأشكال التقليدية والأعراق الشائعة فى الفن المسرحى. ويكفى فى هذا الصدد أن نشير إلى أن أول مجموعة من مسرحياته ظهرت بعنوان له مغزاه هو (مسرح الغرفة)، وأن المجموعة الثانية كانت بعنوان (قصائد للتمثيل). لقد ظل تارديو، أكثر من بيكيت ويونسكو، مخلصًا لأسلوبه المناهض لأى تملق للجماهير وأى تنازل ثقافى أو فنى.

ولا ننسى ونحن نرسم صورة تارديو أن نشير إلى ملمح من ملامحه المهمة وهو تفوقه اللغوى.، فهو أ كثر كتاب المسرح الجديد امتلاكا لناحية اللغة الفرنسية ومعرفة أسرارها. ولا عجب فى ذلك فهو من بين الثلاثة الكبار (بيكيت الأيرلندى ويونسكو الرومانى وآداموف الروسى) الذى لا تتنازعه لغتان، لغة الأم ولغة التعبير. إن اللغة الفرنسية عند تارديوخالصة مخلصة غنية بالأسماء والأفعال والصفات المثيرة التى لا تتوافر إلا لكاتب خرج من التراث القومى الفرنسى بشمائله وإفرازاته.

وأخيرًا، فإن جان تارديو، كما أسلفنا، هوأكثر التجريبيين استحقاقا لهذه الصفة. فلقد واجه التحديات واقتحم جميع الصعوبات فكان علامة بارزة فى الحركة الطليعية التى ظهرت فى الخمسينات مع أنه كان أكبر سنًا من جميع زملائه.

ريشة الأب وقيثارة الأمة:

ولد «جان تارديو» كما أشرنا فى نوفمبر عام ١٩٠٢. قبل كل من بيكيت ويونسكو وجينيه وآداموف من أب مصور وأم موسيقية. كانت سنوات عمره الأولى كما يقول نفسه متميزة بكل شئ، فماذا سيصبح فى مستقبل حياته؟ هل سيصبح موسيقيا مثل أمه؟ أم مصورًا مثل أبيه؟ كان من الطبيعى أن يتردد كاتبنا بين هذين الفنين خاصة وأن والديه كانا موهوبين كل فى تخصصه. كان أبوه خريج مدرسة الفنون الجميلة، قد ذاع صيته بوصفه مصوراً ومهندساً للديكور. وقد قام بتأسيس مدرسة الفنون الجميلة فى مدينة «هانوى» حيث ظل هناك حتى وافته المنية. وقد عرف عن الابن جان أنه كان مفتونا بوالده. وقد صرح بذلك بنفسه مؤخرًا فى مناسبة إقامة للوحات والده حيث يقول:

«إن افتتانى بفن التصوير يرجع إلى سنوات عمرى الأولى. حينما كنت أشاهد والدى يصور ويرسم . كنت أعتقد أننى أشهد معجزة تتحقق أمام عينى. كان القلم أو الريشة يبدوان كأنهما يفجران الصور التى كانت تبدو وكأنها موجودة مسبقًا فوق اللوحة البيضاء. كأن ظهورها الغامض فى بادئ الأمر والذى يتضح بعد ذلك شيئًا فشيئًا، لا علاقة بينه وبين حركات اليد التى ترسم. كأن هذه اليد لم تفعل شيئا إلا أنها أخرجت هذه الصور من العدم بعملية سحرية».

وهكذا فقد كان «جان تارديو» متأثرًا إلى حد بعيد بوالده الذى علمه «الحقيقة المختفية لفن التصوير».

أما والدة تارديو، (كارولين لويد جينى) فقد كانت من أصل إيطالى، تنحدر من أسرة موسيقية معروفة. انتقل جدها الأكبر للإقامة فى فرنسا عام ١٨٤٠، وقد اهتم بتنشئة ابنه تنشئة موسيقية، فأصبح فى عام ١٨٨٠ قائد أوركسترا ومؤلفا موسيقيًا كبيراً، نذكر من بين مؤلفاته «الباليه المصرى» الذى كتبه افتتاحية لأوبرا عايدة التى وضعها الموسيقار «فيردى» بمناسبة افتتاح قناة السويس وقد لاقت هذه الافتتاحية نجاحًا كبيرًا، بعد ذلك تم تعينه رئيسًا لأوبرا ليون عام ١٨٧٠، ثم تولى إدارة فرقة «الأوبرا كوميك» فى باريس. أما ابنته

«كارولين» والدة كاتبنا تارديو، فقد أصبحت أستاذة متخصصة فى القيثارة أو آلة «الهارب» ثم شغلت أثناء الحرب وظيفة محترمة بمعهد الكونسرفاتوار فى باريس.

وهكذا عاش «تارديو» على حد تعبيره من سن العاشرة حتى الرابعة عشرة عمره «غارقا فى الموسيقى» وقد تعلم السولفيج والبيانو.

غير أن عصبية أمه بسبب إرهاقها فى العمل، وغياب والده، حالا دون تقدمه فى تعلم هذا الفن الأثير إلى نفسه واستمراره فيه.

الشعر والمسرح:

وها هو ذا «تارديو» فى مفترق الطرق، وعليه أن يحدد هدفه فى الحياة. إن بمقدوره أن ينافس أمه أو أباه ويكون اسما وشهرة فى عالم الموسيقى أو فى عالم التصوير. ولكنه أراد أن يصعد نجمه محتفظا بشخصيته «على حد تعبير المؤرخ (Michelet) وهو كاتب أثير إلى قلب تارديو. لذلك اختار كاتبنا طريقًا ثالثًا غير الموسيقى والتصوير: لقد كان الأدب، وبنوع خاص الشعر والمسرح، هو المجال الذى يستطيع فيه أن يحقق ذاته ويتغلب فيه فى الوقت نفسه على الطغيان الفنى الذى يمارسه الوالدان كل فى مجال تخصصه. ويقول «تارديو» فى تحليل تلك الفترة من حياته:

«منذ تلك الفترة البعيدة، كنت أشعر بنوع من الغيرة العاطفية تجاه أسرار التصوير وسلطان الموسيقى، ذلك الفنين اللذين كانا يبدوان كأنهما حكر مقصور على والدى ووالدتى. كان ذلك السحران أليفين إلى نفسى غريبين عنها فى وقت واحد. وكان على أن أبحث لى عن ثالث يكون ميدانى أنا، فوجدت أمامى اللغة والباب الثالث إلى المعجزة، الملاذ الثالث ضد الرمادية والرتابة».

ولم يصادف كاتبنا أى اعتراض فى الأسرة. فقد كان أبواه أيضا قارئين ممتازين، ولهما مكتبة أدبية ضخمة. وكانت «الكلمة» تفتن تارديو، مع أنها كانت فى نظره أقل حظوة من الصوت (الموسيقى) ومن اللمسة المضيئة (التصوير) وهما أداتا التعبير عند والده ووالدته.

لقد تفتحت عند «تارديو» موهبة الكتابة المسرحية مبكرًا، حيث كتب أول محاولة مسرحية له فى سن الثانية عشرة على غرار مسرحية موليير «طبيب رغم أنفه» وذلك فى شكل بعض الحوادث التى أسماها «المعلم رغم أنفه». كما أنه كتب الشعر فى سن مراهقته. ومع ذلك لم يحاول أن ينشر شيئا قبل عام ١٩٣٣، حيث أصدر ديوانا بعنوان «النهر الخفى» وتبعه بآخر بعنوان «رؤى من المدينة، وذلك فى ذكرى وفاة والده فى صيف عام ٣٨/١٩٣٧، ثم نشر ديوانًا ثالثًا بعنوان «الآلهة المختنقة» عام ١٩٤٦ بعد تحرير فرنسا. وكان قبل ذلك قد كتب ديوانين «رعد بلا عاصفة أو الآلهة العقيمة» و«الأشجار والرجال» وهى مجموعة من الحوادث الشعرية ضمنها فيما بعد الجزء الثانى من أعماله المسرحية بعنوان «قصائد للتمثيل».

وبذلك بدأ «تارديو» يتوجه ولو بطيئًا نحو المسرح. وقد تأكد ذلك عندما شرع فى عام ١٩٤٤ بعد قصة «فولتير» الشهيرة «كانديد» إعدادًا دراميًا للإذاعة. كما وافق على أن يتولى تحرير باب المسرح فى الجريدة اليومية «الفعل» وكان قبل ذلك قد لمع بوصفه ناقدًا فنيًا حينما كتب دراسة بارعة عن المصور «بوسان» عام١٩٤١.

بعد ذلك بدأ يتعاون مع جريدة «الآداب الفرنسية» وجريدة «شرف الشعراء» كما صار صديقًا حميمًا لكل من الشاعرين إيلوار وآراجوان والكاتب ألبير كامو. ولم يلبث أن عرض عليه منصب رئيس فرع الدراما بالإذاعة. ذلك المنصب الذى ظل يشغله عامًا كاملاً ثم أصبح مديرًا لنادى التجارب ومركز الدراسات فى هيئة الإذاعة والتليفزيون الفرنسية. وأخيرًا بتأسيس وإدارة البرامج الإذاعية فى محطة موسيقى فرنسا.

وفى عام ١٩٤٦ نشر «تارديو» كتابًا بعنوان «شيطان اللاواقع» وفيه يتساءل «تارديو» عن الفضاء المسرحى والمجال المسرحى اللذين سيحاول أن يبنى فيهما الحياة فيما بعد من خلال مسرحياته. كما يعرض فى هذا الكتاب لفكرة الأرقام. ويعبر عن افتتانه بها. وهو ما يمثل فيما بعد الموضوع الرئيسى لمسرحيته الشهيرة «ألف باء حياتنا» كذلك نجد فى الكتاب قصيدتين تعدان أول خطوة نحو

مسرح موسيقى ونحو شكل مبدئى للقصيدة الدرامية بعنوان «الآلهة العقيمة» التى سبق ذكرها.

وفى عام ١٩٤٧ تأكد أن «تارديو» مستعد لخوض معركة المسرح، فقد كتب فى ذلك العام مسرحياته القصيرة الأولى التى استهل بها مجموعته «مسرح الغرفة» أو المسرح التجريبى : (من هناك؟ والأدب العقيم» وأكملها عام ١٩٤٨ بـ «قدس الليل» ومنذ ذلك الوقت كرس «تارديو» جل اهتمامه للمسرح، فقد كتب «الأستاذ أنا» عام ١٩٥٠، و «كلمة مكان كلمة» التى حققت نجاحًا كبيرًا عام ١٩٥١، وفى العام نفسه كتب مسرحية «أوزوولد وزينابيد» ومنذ عام ١٩٥١ عرض له المخرج «ميشل رى» المسرحيات التالية: «فاوست ويوريك، يوجد جمهور غفير فى القصر، حركة مكان حركة» وهى أهم المسرحيات الهزلية التى تشكل مجموعة مسرح الغرفة.

وفى العام التالى، وبالتحديد فى ٢٢ إبريل قدم مسرح لانكرى (Lancry) أول مسرحية طويلة لجان تارديو وهى مسرحية «عشاق المترو». وفى نوفمبر قدم مسرحية بعنوان «هم فقط يعرفون الموضوع» وفى عام ١٩٥٥ قدم «تارديو» مسرحية موسيقية على مسرح الهوشيت بعنوان «السوناتا والرجال الثلاثة» ومسرحية «المتراس» وقد أكمل هذان النصان مجموعة مسرح الغرفة التى نشرها الناشر جاليمار آخر العام نفسه. بعد ذلك عرض مسرحية «عصور الكلمة» وهى المسرحية الكبيرة الثانية فى مجموعة قصائد التمثيل. وفى عام ١٩٥٦ عرض على مسرح الهوشيت مسرحية «صوت بلا إنسان» بعد ذلك بعامين كتب «تارديو» مسرحيته الكبرى «ألف باء حياتنا» التى لم تعرض إلا فى عام ١٩٥٩ على مسرح الأليانس فرنسيز.

بعد هذا العقد الغزير بالإنتاج المسرحى، عاد «تارديو» إلى هوايته القديمة بالنقد الفنى فنشر فى عام ١٩٦٠ كتابًا بعنوان «حول التصوير التجريدى» وفيه يجلى بعض آرائه فى فن الكتابة المسرحية، كما نشر مجموعة من الدراسات التى جمعها بعد ذلك فى كتاب آخر بعنوان «أبواب اللوحة» وقد كتب فى تلك الأثناء التى أهتم خلالها بالتصوير كوميديا بعنوان «ثلاثة شخوص داخلون فى لوحات».

ومنذ أن ترك «تارديو» وظيفته فى هيئة الإذاعة والتليفزيون عام ١٩٦٩ أصبح لديه الوقت لإعادة النظر فى إنتاجه وإثرائه.

ففى عام ١٩٧٢ نشر مجموعة من المقالات الفنية بعنوان «نصيب الظل» ثم «ظلمة النهار» عام ١٩٧٤.

وفى عام ١٩٧٥ صدر الجزء الثالث من مسرحياته بعنوان «سهرة فى الريف» أو «الكلمة والصراخ».

أما الجزء الرابع فكان بعنوان «مدينة بلا نعاس» ومسرحيات أخرى ١٩٨٤.

ظهر تارديو فى مجال النقد الفنى الذى بدأه قبل نظم الشعر وقبل الكتابة للمسرح، فهو «أستاذ فى النقد الفنى»(١) ومن ثم كانت فلسفته الجمالية سابقة على مرحلة الإبداع عنده. وكانت هذه الفلسفة ذات ثلاث شعب، تضم الموسيقى والتصوير والمسرح. ويعبر تارديو عن جوهو هذه الفلسفة الجمالية على لسان أحد أبطاله فيقول: «ليس المهم أن تخبرنا بما ترى. بل أخبرنا بما تشعر به»(٢). فالمهم فى مجال الفنون هو الإحساس الكلى الذى يثيره العمل الفنى فى الخيال والشعور. فالحقيقة عند تارديو تكمن فى باطن الأشياء(٣).

كذلك فى مجال النقد الدرامى. يلغى تارديو جميع الأشكال الدرامية التقليدية. ويطالب بترك الحرية للخيال والإبداع. وهو فى هذا الصدد يدعو إلى مسرح يمتزج فيه الليل بالنهار أو الأحلام بالحقيقة أو الباطن بالظاهر: «إن مهمة المسرح تكمن فى تجاوز الواقعية واكتشاف ما وراء الواقع سواء فى الطبيعة أو فى الوضع البشرى»(٤). إن تارديو لا يقنع بالواقع اليومى المبتذل أو الوضع العادى للأشخاص والأشياء، وإنما يريد فى مقابل ذلك ما يسميه الشاعرية والمطلق: «انتزاع الشخوص من الملابسات اليومية المادية للحياة فى مكان فى مجال المطلق نوعاً ما، فى مواجهة تهديد يتجاوز طاقة البشرية وحدود الطبيعة، لكى

---

(١) إميلى نوليه، شعراء اليوم، سيجير، ط٢ باريس، ١٩٧٨.

(٢) مسرحية معرض الفن.

(٣) إميلى نوليه، المرجع السابق ص٧.

(٤) بول فيرانوا، الدراماتورجيه الشاعرية عند جان تارديو، كلينكسييك، ١٩٨١، ص٢٥.

تضعهم هذه الملابسات الاستثنائية وجهاً لوجه أمام قدرهم، أمام عزلتهم العميقة، وتجعلهم، إذا جاز التعبير، يتمخضون ويولدون من وجودهم ومن موتهم»[١].

على نحو ما يجرى فى شعره، يبرز تارديو فى مسرحه «العلائق بين ظاهر الأشخاص أو الأشياء وبين ما يمثلونه فى الحقيقة، أى بين المظهر والحقيقة»[٢].

ويقودنا هذا إلى القول بأن أعمال تارديو المسرحية بالرغم من تنوعها، تنتظم فى وحدة تجمع بينها، هذه الوحدة هى ثنائية الشخوص أو ازدواجيتهم، وكأنما الواقع فى كل أمر من أمور الحياة وفى كل مخلوق، يتضمن شقين متساويين فى القوة وفى المعنى، شقين متناقضين[٣].

والقارئ لمقالات تارديو فى النقد الفنى يخلص إلى أن صاحبها يعبر عن رغبة صادقة فى أن يعرض علينا فى لغة فكهة وأسلوب ساخر ما يشعر به من «قلق حيال صعوبة التواصل بين أفراد البشر»[٤]. ومن ثم فإن أرقى مستويات التعبير عنده تتمثل فى الإمساك عن الكلام، أو الصمت[٥]. إن ما يدعو إليه تارديو هو مسرح يقل فيه الكلام، ذلك أن لغة الحديث فى رأى تارديو لا تعبر إلا عن فقر مدقع[٦]. لذلك كله كان تارديو من أوائل المجددين فى أساليب التعبير المسرحية[٧]. وكان واحدًا من الرواد الذين أعرضوا عن التقليد الشائع فى المسرح والخاص بضرورة الحبكة والموضوع[٨]. فمسرحيات تارديو وبخاصة المجموعة الثانية منها - وكما يتضح من عنوانها، هى «قصائد للتمثيل»، مما يدل على وعيه الكامل بطاقاته الشاعرية وقدرته على الربط بين الكلمات، وإنتاج أجمل الصور، ومن ثم التأثير على القارئ والمشاهد.

---

(١) المرجع السابق، ص٣٦.

(٢) جان تارديو، كلمة مكان أخرى، جليمار، ١٩٥١.

(٣) الجريدة الفرنسية الجديدة، عدد خاص عن تارديو رقم ٢٩١، مارس، ١٩٧٧.

(٤) جان جاك بو مارشيه ودانيال كوتى، مختارات من الآداب الفرنسية Bordas ، ١٩٨٨ ص-١٤٢٧.

(٥) ميشيل كورفان، المسرح الجديد فى فرنسا، B.U.F ، ١٩٧٦، ص٤٧.

(٦) بول سورير، خمسون عاما من المسرح ، Sedes، ١٩٦٩، ص٢٤٧.

(٧) مختارات من الآداب الفرنسية، مرجع سابق، ص ٢٨٣٤.

(٨) جاك برينير، تاريخ الأدب الفرنسى، Fayard، ١٩٧٨.

وتارديو لا يفتأ يقول لنا الشئ نفسه، ولكن فى صور متنوعة. والعالم الذى يعرضه علينا إنما هو عالمنا الذى نعرفه ونألفه. إن كل ما فى هذا العالم سبق لنا أن رأيناه وسمعناه. والمسرحية عنده تستخدم المفردات المعتادة الخاصة بالمسرح البرجوازى. ولكننا فى الوقت نفسه نشهد فى المسرحية ذاتها دمار المسرح أو تدميره عن طريق الوسائل المسرحية ذاتها. فى هذه المسرحيات نرى الديكور العادى، ونرى الشخوص النماذج. كما أن العرض يبدأ فى عالم نعرفه بحيث إن الجمهور لا يشعر بغربة ولا غرابة، ولا يجد ما يقوله فيما يختص بالشكل. وهنا بالذات يكمن الفخ الذى ينصبه الكاتب للجمهور الذى أدخله تارديو ودخل معه فى قلب العالم البرجوازى من أجل أن يدمره ويفجره من الداخل. وإذا بتلك الواقعية التى تطالعنا فى سائر مسرحياته، تتحطم أمامنا وتتمزق إربًا إربا. بشخوصه الواقعيين (الأستاذ الجامعى وتلميذه فى مسرحية الأدب العقيم، العاشق المتيم والقوادة فى المتراس، الزبون وعامل الشباك فى شباك التذاكر) ينتقل بنا تارديو من الواقع إلى اللاواقع وبالعكس، فى صور مختلفة، وذلك بفضل أساليب تقانية تعتمد بشكل جوهرى على تقسيم الفضاء المنصى من ناحية والانطلاق نحو ما وراء الواقع اليومى المعاش، إلى آفاق المطلق. إن مسرح تارديو، وهو فى ذلك أشبه بإنتاجه الشعرى، يتمثل فى هذا الولوج فى عالم اللاواقع، نحو الفضاء والصمت، خارج المنصة حيث تختفى الشخوص المنطلقة بحثًا عن حقيقتها التى هى فى ذات الوقت حقيقتنا.

إن مثل هذا المسرح يستفيد إلى حد كبير من الثورة التى حدثت فى فن الإخراج، فهو يعتمد على تسخير الفضاء المنصى الذى يتحرك فيه الشخوص على مستويات عدة. كما أنه يقتبس الكثير من الوسائل السينمائية وبخاصة فى الكشف عن العوالم الليلية والباطنية. ولكن تفوق تارديو يتجلى فى تحقيق ذلك دون اللجوء إلى الحيل السينمائية، وذلك بفضل أداء الممثلين ومهارة فائقة فى تسخير الإضاءة والصوت.

نحن إذن بصدد مسرح تجريدى. ويتجلى هذا التجريد كما أسلفنا فى غياب الحبكة فى هذا المسرح الذى يقدم لنا «تنويعات» على «تيمات» مما يقربه من

عالم الموسيقى. هذا التجريد أيضا وراء تصويره لشخوص ليس لهم هويتهم التى تميزهم عن غيرهم، يشير إليهم الكاتب بحروف هجائية مثل أ، ب فى «السوناتا والرجال الثلاثة» أو يشير إليهم بوظيفتهم مثل الأستاذ الجامعى والطالب فى «الأدب العقيم» ومثل الزبون والموظف فى «شباك التذاكر». أو يشير إليهم بالجنس مثل الرجل والمرأة فى «قدس الليل» أو يشير إليهم بالحالة الاجتماعية مثل الأب، والأم، والابن فى «من هناك؟» إن هذا التجريد لايفرق بين الحقيقة والخيال، اعتمادًا على قوة الانفعال التى يثيرها العالم الليلى. فالواقع أننا، مع تارديو، نلج عالم الأحلام دون أن نلاحظ ذلك أو نتنبه له، ونطالع شخوصا تتحرك أمامنا دون أن نسأل أنفسنا إذا كانت هذه الشخوص تسبح فى عالم الأحلام أو فى عالم الحقيقة. إن الحواجز بين العالمين تسقط لتترك المجال للحركة الحرة فى الزمان والمكان. وعلى شاكلة السرياليين، يتخيل تارديو شخوصا مزدوجة أو ثلاثية تجسدد مستويات النفس المختلفة.

مما تقدم نخلص إلى أن جان تارديو كاتب روحانى بكل ما تحمل هذه الصفة من إيجابيات كان يسعى كثير من المسرحيين إلى تحقيقها ومنهم أو جين يونسكو، كذلك فإن القراءة المدققة لهذا الكاتب تسفر عن علاقة وطيدة بين عالمه وعالم أحلام اليقظة وبخاصة النتائج التى توصل إليها العالم الدكتور «مودى» فى كتابه الشهير «الحياة بعد الحياة». فالواقع أن الرابطة قوية بين شخوص تارديو وما وراء الواقع من ناحية، وبين مايجرى فى جلسات أحلام اليقظة، وبالذات السرعة العجيبة التى ينطلق بها المريض بمجرد دخوله فى الحلم لينتقل فى الفضاء والزمن.

ومن اليسير أيضا أن نتلمس أوجهًا للشبه بين تارديو وبين عقيدة Taoisme الصينية، وبينه وبين المانيكيين، وبخاصة بفضل ميله الشديد إلى اللعب بالنور والظلام. وأقوى من ذلك كله العلاقة الواضحة بين تارديو وبين المتصوفة بشكل عام وبخاصة عندابن عربى فيما يطلق عليه «القشر واللب» أو الظاهر والباطن.

المسرح التجريبى :

يعد تارديو متخصصًا فى المسرحيات التجريبية ذات الفصل الواحد. وقد أسهم فى مولد المسرح الطليعى، كما قدمت مسرحياته على مسارح العالم. والحقيقة أن مسرح «تارديو» فى معظمه من النوع التجريبى أو المختبرى. وهو نفسه يعلق على هذه الحقيقة فى تقديمه لمسرحياته محددًا هدفه من ولوج هذا الفن بأنه : «معالجة المسرح من خلال وسائله، لا من خلال أغراضه وأهدافه» و«الاهتمام بقضايا المنصة أكثر من الاهتمام بموضوعات المسرحيات».

وقد حاول «تارديو» فى البداية أن يصنف هذه المحاولات وهذه التجارب تصنيفا فئويا مثل: «كوميديا.. اللغة» و«كوميديا الكوميديا» و«المونولوجات والحوارات» و«الحلم والكابوس» وذلك مع إعطاء كل مسرحية عنوانًا ثانويًا مثل «تعسف الألفاظ» و«تعسف الاستخدامات» و«كوميديا الدراما البرجوازية» و«المنصة الخالية» و«رقصة الموت».

ويقول تارديو فى هذا الصدد : «لقد حاولت بهذه البحوث أن أكشف عن أسرار ذلك الجهاز الضخم، المادى والمعنوى، الذى يسمى المسرح فى أشكاله البالية وإمكانياته المستقبلية».

وكان ميل تارديو إلى المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد أمرًا طبيعيًا، فهذه المسرحيات هى التى تتلاءم مع هذه الأهداف التجريبية.

كذلك يعد «تارديو» مؤسسًا للمسرح التجريبى الإذاعى. وقد كان له دور كبير فى تطوير الوسائل الفنية الخاصة بالدراما الصوتية، أو التى يعتمد فيها المتلقى على عنصر السماع دون عنصر المشاهدة.

وبصفة عامة تنقسم مسرحيات «تارديو» إلى نوعين : «مسرحيات السخرية» و«مسرحيات الجزع». أما الأولى فهى تسخر من مواقف الحياة اليومية كما فى مسرحية «شركة أبوللو أو كيف نتحدث عن الفن» ومسرحية «عاشق المترو». وأغلب هذا النوع من المسرحيات يهدف إلى السخرية من أشكال المسرح التقليدى ومكوناته، مثل الحوار المصنوع والتجنيبات أو التحدث على انفراد، والمسرح

الواقعى، حيث الشخوص تتحدث فيما بينها ولا تهتم بالمشاهدين الذين لا يعرفون بالضبط عما يتحدثون كما يحدث فى مسرحية «هم وحدهم يعرفون الموضوع».

أما النوع الثانى من مسرحيات «تارديو» والتى أطلق عليها «مسرحيات الجزء» فهى تكشف من خلال عارض مضحك فى ظاهره عن وضع الإنسان المزرى فى عالم يعتقد أنه لم يخلق له. ويشيع فى هذه المسرحيات نوع من عقدة الذنب يشعر بها الإنسان دون سبب واضح. كما يحدث فى مسرحية «السيد أنا» ومسرحية «شباك التذاكر» أو يسود إحساس بوجود عدو لايرحم ولايتورع عن قتل من يصادفه مثل مسرحية «من هناك؟». ومسرحية «قطعة الأثاث أو الجهاز».

والحقيقة أن الموت عند «تارديو» ليس النهاية التى ينتظرها أبطال «بيكيت» من الصعاليك لكى يرتاحوا من عبء الحياة، بل هو نوع من الفناء أو الصمت الأخير الذى يتهددنا فى كل حين ولا سبيل إلى الإفلات منه. وهو فى ذلك يقترب من مفهوم الموت عند «يونسكو». فهذا البطل فى مسرحية «المتراس» يتلصص ليشاهد فتاة أحلامه من ثقب الباب وهى تتجرد من ملابسها قطعة قطعة ثم تنزع جلدها كله لتظهر فى النهاية فى صورة الموت مجسدا. ويبلغ الجزء ذروته حينما لايحاول العاشق أن يهرب من هذا المشهد الفظيع، وإنما نسمعه يصيح مخاطبا الموت أو فتاة أحلامه قائلاً : «أنا قادم حالا يا أمل حياتى، ياغرامى الوحيد».

أما مسرحية «صوت بلا إنسان» فهى تذكرنا بمسرحيات بيكيت وبخاصة «الشريط الأخير» و«الرماد». ففى مسرحية تارديو هذه تطالعنا منصة التمثيل خالية إلا من بعض الأضواء التى تتشكل وتتبدل، وصوت بشرى يصلنا من خلفيات المسرح يدوى بذكريات الماضى.

هذا الجزء تنقله لنا مسرحية «معنى الكلام» على الصعيد اللغوى. فهذا أستاذ جامعى يحاضر فى موضوع التحولات اللغوية داخل الجماعات البشرية. ويحاول

أن يستمين باسطوانة مسجلة ليعرض نماذج من هذه التحولات على المستمعين غير أن الإسطوانة لاتلبث أن تستقل بذاتها وتأخذ فى توجيه السباب والشتائم إلى الأستاذ الذى لا يلبث هو نفسه، وهو العالم اللغوى المتخصص، أن يصاب بالسفسطة اللغوية التى كان يهاجمها قبل قليل فى محاضرته، والتى أصبحت السمة الغالبة فى الاتصال والمفاهمة بين الناس، إن لم تكن السمة الوحيدة. وهكذا، فكما آلت الحياة إلى الصمت تؤول اللغة إلى المصير نفسه.

إن أعمال «تارديو» المسرحية هى فى المقام الأول تجارب مسرحية كما أنها تتضمن مستوى راقيًا من الشاعرية. وليس فى هذا الحكم تقليل من مكانة هذا الكاتب الفنية وعطائه الضخم فى مجال المسرح المعاصر، بل على العكس، فإن فى ذلك تأكيدًا على ضخامة هذا العطاء وفى ذلك يقول الناقد «مارتن أسلان» :

«لقد فتح «تارديو» الباب أمام زملائه من المسرحيين عن طريق إثراء مفردات هذا الفن. إنه الوحيد من بين جميع كتاب مسرح الطليعة الذى يستطيع أن يؤكد أنه طرق أكبر عدد من التجارب وورد أكبر قدر من الكشوف. إن مسرحه يجمع بين شاعرية «جورج شحاته» وعبثية «يونسكو» الساخرة وعوالم «آداموف» و«جان جينيه» الكابوسية».

إن «جان تارديو» فى تنقله بين الشاعرية المرهفة والفكاهة المسرفة، لا ينفك يدهشنا ويفاجئنا بحيله ووسائله المتعددة التى بالرغم من كثرتها وغزارتها، إلا أننا نجد أنفسنا أمام إنسان واحد هو «جان تارديو» الذى يضحك أو يبكى من الكروب ذاتها ومن الأشجان ذاتها.

التنظير للمسرح :

كان التحاق تارديو للعمل فى تحرير باب المسرح فى الصحيفة اليومية (الفعل) من سبتمبر عام ١٩٤٢ حتى يونيو ١٩٤٧ فترة مهمة فى تاريخ النقد المسرحى الذى كسب ناقدًا يحمل زادًا ضخمًا من الثقافة الفنية اللازمة لهذه المهمة من ناحية، كما أنه كاتب يتأهب ليفجر طاقات الإبداع عنده. ذلك إذا أخذنا فى الاعتبار أن «تارديو» فى تلك الفترة المشار إليها، إذا كان قد كتب بعض المحاولات

المسرحية، فإنه لم يكن قد عرضها بعد. من هنا جاءت أهمية المقالات التى كتبها فى تلك الفترة، فهى لم تكن مجرد تقارير عن العروض المسرحية، وإنما كانت دراسات وتحليلات وتأملات واعية يقوم بها كما أسلفنا إنسان يجمع بين الحس النقدى وملكة الإبداع.

والمتصفح لهذه المقالات يدرك أن كاتبنا لم يكن بصفة عامة راضيا عن الحركة المسرحية فى ذلك الوقت. ويمكن أن نوجز مآخذه عليها فى النقاط التالية :

سجل تارديو رفضه للموجة التى كانت شائعة فى تلك الفترة عند عدد كبير من كتاب المسرح الذين دأبوا على العودة إلى تراث الماضى وبخاصة التراث الإغريقى، فيعيدون عرض المسرحيات أو الموضوعات الكبرى المشهورة ويكتبون على منوالها. ففى إحدى المقالات أعلن «تارديو» عن دهشته البالغة من ضخامة عدد المسرحيات الكلاسيكية أو ذات الموضوعات الكلاسيكية التى تم عرضها فى تلك الفترة. سجل رفضه لمثل هذه العروض خاصة وأن المسرح يعانى من فصل تام بين نوعيات العروض المقدمة وبين واقع الناس المعاش، وأن اللجوء إلى المسرحيات القديمة يزيد من حدة هذه الأزمة لأنها كلها عروض تقع أحداثها خارج نطاق العصر الذى نعيشه وخارج حدود المجتمع الذى نعايشه.

ورفض «تارديو» التعليل الذى يقول بأن اللجوء إلى مثل هذه الموضوعات القديمة هو بمثابة نوع من الهروب بالنسبة للكاتب والمتفرج، معلنًا أن المسرح فى جوهره هو نقيض الهروب. فواجب المسرح أن يشغل الناس باهتماماتهم «وأن يجعلنا نتغمس فى حقيقة كياننا، وكياننا ماثل فى عصرنا وزماننا».

ويرى «تارديو» أن المسرح الحق، ينبغى أن يكون انعكاسًا للقوى الكبرى التى تتخذ من الإنسان مجالاً لصراعاتها، مع بقائها ملتصقة بالعصر. كما أخذ على هذه المسرحيات القديمة أو المقلدة لها ضعفًا فى المعطيات الدرامية، كما عاب على شخوصها مايسمهم من الجمود وعدم التطور.

ومن ناحية أخرى شجع «تارديو» على التجديد وإطلاق الخيال، وحيّا ما كان قد بدأه «جان جيردو» من تطوير عميق لفن المسرح. كما عبر عن إعجابه

بمسرحيات «سالاكرو» وأثنى على أثر «بيراندللو» فى المسرح الفرنسى، وبخاصة مزج الواقع بالخيال، والجد بالهزل، وسبر أغوار النفس البشرية.

وكان لابد أن يهاجم «تارديو» المسارح التى لا تسعى إلا وراء الكسب المادى، ضاربة عرض الحائط بالقيم الفنية وضرورات الحداثة والتجديد، مما يجعل القائمين عليها لايتورعون عن تسخير كل الوسائل الرخيصة لتملق الغرائز الدنيا عند المتفرج الساذج.

أما الهدف الثانى الذى كان يسعى «تارديو» إلى تحقيقه فى عالم المسرح، فهو إمكانية خلق «تراجيديا جديدة» فقد ذكر هذه العبارة مرارًا فى عدة مقالات. وجاء عرض مسرحية لوركا الشهيرة «بيت برناردا» فرصة أمام «تارديو» ليعبر عن إعجابه بهذه المسرحية وكاتبها، ويشير إلى عودة ظهور الحتمية التراجيدية فى هذه المسرحية ممزوجًا بالمعتقدات الموروثة وتجاوز الواقعية المقصودة سعيًا وراء آفاق أرحب لسبر عظمة الإنسان. كما أثنى فى هذا الصدد على المعطيات الدرامية فى هذه المسرحية.

وعلى صعيد اللغة المسرحية التى بدأت تشيع فى الأعمال المسرحية، وبمناسبة عروض موسم ١٩٤٧ الذى شهد كلاً من جيرودو «أبو للو مارسياك»، وجان جينيه «الخادمتان»، وأودبيرتى «الشريستشرى» حيّا تارديو عودة المسرح إلى «قوة اللغة» وسحر الكلمات. كما أثنى على تنقل هذا المسرح بين مستويات اللغة المختلفة : فمن المادية إلى التجريد، ومن السوقية إلى النبل، على شاكلة التضاد فى فن التصوير.

وأخيرا يأتى دور الإخراج فى اهتمامات «تارديو» وطموحاته لبعث المسرح الفرنسى من حالة الركود التى كان عليها. فقد دعا الكتاب إلى تسخير سائر الوسائل التعبيرية فى المسرح. وجدد الدعوة إلى اعتناق آراء «أرتو» فى الإخراج واللجوء إلى اللغات المسرحية غير الكلامية من حركة وإيماء وغناء.

المسرح ضد المسرح :

ويبدو أن «تارديو»، الكاتب المسرحى، لم يستطع أن يتخلص من هواجسه وهمومه الخاصة بهذا الفن. فقد استمرت هذه الهواجس والهموم حتى بعد أن

بدأ «تارديو» يكتب مسرحياته الأولى. كل ما هناك أن النقد النظرى انتقل إلى خشبة المسرح نفسها، عليها يعرض «تارديو» جزئيات هذا الجهاز الضخم، وهو المسرح، ويشرحه وينشر عيوبه، وبخاصة مايتعلق منها بالتقاليد المتوارثة العتيقة لهذا الفن وأعرافه البالية، وبذلك جعل «تارديو» من خشبة المسرح سلاحًا لمحاربة المسرح التقليدى. ومن هذه العيوب التى جسدها «تارديو على خشبة المسرح انتشار عادة استخدام التجنيبات فى المسرحيات والإسراف فى استخدام المونولوجات وقد خصص «تارديو» مسرحية كاملة للهجوم على الظاهرة الأولى «أوزوولد وزينابيد»، وأخرى للسخرية من الظاهرة الثانية «يوجد جمهور غفير فى القصر».

* * *

مسرحية من هناك؟ باعتراف تارديو نفسه تلخص فى تركيز شديد الإنتاج المسرحى للمؤلف. ولعلها ثمرة مباشرة لأهوال الحرب العالمية. فالأسرة ولعلها تمثل البشرية جمعاء، تتألف من الأب والأم والابن مجتمعة حول المائدة فى المساء. ويأتى من يطرق الباب فيخرج إليه الأب رغم تحذير الأم. فيجد عند الباب رجلاً ضخمًا يقبض على الأب ويخنقه. ويقوم الرجل بحمل الجثة فوق ظهره ويختفى من الباب. فى هذه الأثناء، الأم والابن يحولان رأسيهما ناحية اليمين وهما يخفيان وجهيهما بأيديهما، ويمكثان فترة فى هذا الوضع. إمرأة ترتدى السواد تظهر :

المرأة

(بعد أن أطلقت زفرة)

هكذا، ما كان ينبغى أن يقع، وقع... فى الخارج، الليل يقترب من نهايته. كفى عن البكاء أيتها الأم الطيبة، وتوجهى نحو النافذة! (الأم تنهض وتتوجه نحو النافذة). ماذا ترين؟ أجيبى! يمكنك أن تتكلمى الآن.

الأم

الريف مغطى بالموتى.

المرأة

والحى؟

الأم

الحى مغطى بالزهور.

المرأة

والشمس، ماذا تفعل؟

الأم

الشمس فى قاع كهف، ولكن أشعتها الأولى بدأت تتخلل إحدى الفتحات... (تطلق صرخة) آه!...

المرأة

(بسرعة) ماذا ترين؟

الأم

أرى الأب.. هناك... بين الموتى...

المرأة

ألم تكونى تعرفينه أيتها الزوجة المسكينة؟

الأم

بلى، ولكنه وسط رفاق كثيرين..

المرأة

(مخاطبة الابن) أيها الابن، توجه نحو النافذة وناد أباك.

(الابن ينهض. يتوجه نحو النافذة وينادى، فى حين تعود الأم إلى الجلوس)

الابن

أبى، أبى!...أبى!...

المرأة

هل سمعك؟

الابن

نعم! ها هو ذا ينهض.. يتعدى الموتى الآخرين... ويتقدم نحو البيت.

الأم

أسمع خطواته على الدرج... إنه هو... (الأب وعليه هيبة الموت، يظهر على عتبة الباب، الذى مايزال مفتوحًا. الإبن يسرع إليه صائحًا: «أبى!». الأم تدس وجهها لحظة بين يديها، ثم تنهض. الأم، فى مواجهة الجمهور، دون أن تنظر إلى الأب): من قتلك؟

الأب

لم يكن إنسانًا.

الأم

من أنت؟

الأب

أنا لست إنسانًا.

الأم

من كنت؟

الأب

لا أحد.

المرأة

إذن أين الإنسان؟

الأب

ليس فى أى واحد منا.

الأم

ومع ذلك، أنا أتذكر : أنت كنت حيًا!..

الأب

فى كل واحد منا. الإنسان مات. لم يصبح له وجود، ليس له وجود، أولم يوجد بعد.

المرأة

أين هو؟

الأب

فلنبحث معًا : ذات يوم، بيننا ... سيكون.

(الأم والأب والابن يتوجهون فى بطء نحو الطاولة ويجلسون حولها).

المرأة

النافذة تضيئ... (نور يلون بالفعل زجاج النافذة) شخص مايقترب.. فلننتظر!...

(١٩٤٧)

ستارة

* * *

هذا الجزء يطالعنا فى صورة فكهة فى مسرحية «الجهاز». فالتاجر الذى يمتلك قطعة الأثاث العجيبة يستقبل المشترى (الزبون) ولكن، لا الجهاز ولا المشترى يظهران للعيان. ومع ذلك فالبائع يبدأ فى التحدث عن جهازه إلى المشترى المفروض أنه فى الكواليس. يقوم البائع بذكر مزايا الجهاز الذى يفخر بأنه اخترعه منذ ربع قرن. وقد صممه كما يزعم بحيث يستطيع أن يقدم أى شئ نطلبه منه :

(ما رأيك؟ أليس شيئًا مذهلاً؟ فلنجرب، ماذا تريد أن تطلب منه؟ كيلو جمبرى؟ قطعة موسيقية؟ حل مسألة فى الجبر؟ منظرًا طبيعيًا؟ رشقة عطر، استشارة قانونية، ماذا تريد؟ منفضة؟

أجل. منفضة!.. أنت متواضع!.. إنتظر.. (يذهب ناحية الجهاز) أنظر... أنا اضغط على الأزرار: م.. ن.. ف.. ض.. (أجل، فقد قمت بتبسيط الرموز الكتابية)... أستعد، أضغط على مقبض «الأعمال المنزلية».. ها هو ذا!

(فعلا بعد سماع فرقعة مدوية تصدر من بكرات ولولبات، وضجة من جراء انفصال أجزاء بعض الآلات المختلفة، يخرج على حين فجأة من الكالوس، ذراع بشرية متصلبة للغاية مكسوة بالسواد وترتدى قفازًا أبيض، تحمل منفضة. المخترع يأخذ المنفضة، ويحتفظ بها فى يده أو تحت إبطه حتى نهاية المشهد. الذراع تعود من حيث خرجت فى حركة ارتجاجية).

أنت مندهش، أليس كذلك؟ ومع ذلك فأنت لم تشاهد شيئا بعد. إنه يتكلم أيضا، ذلك الحيوان. ناطق مائة فى المائة!.. ماذا تريد أن يقول، هيه؟.. ماذا؟ حسنا. كما تريد! فورا!.. سمعا وطاعة!.. إضغط على الأزرار : ش.. و.. ق.. ى.[1]، إنصت جيدا.

(نسمع من جديد ضجة انفصال الآلات، ثم):

(صوت الجهاز مترنمًا بصوت أخنف وأبله) :

وما نيل المطالب بالتمنى ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

وما استعصى على قوم منال إذا الأقدام كان لهم ركابا

*** المخترع :**

ـ ما رأيك فى هذه الأعجوبة؟ هيه، صوت رائع!.. لاحظ أنك تستطيع أن تسمعه كما تشاء، الصوت هو هو لا يتغير، والكلام هو هو لا يتغير، وكذلك التنغيم! آه! أجل يا سيدى، أنت على حق، هذا مكسب كبير لأولئك الذين يعشقون الأشياء الجميلة! ولكى أبرهن لك على صحة ما أقول، ستستمع، إذا شئت، إلى الأبيات نفسها، بالصوت نفسه :

---

(١) المسرحية فى الأصل تذكر بيتًا للشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه وترجمته حرفيًا «ليس أعظم من الألم العظيم» وقد فضلنا استعمال بيت شوقى لشهرته فى الأدب العربى، وتيسير إدراك المغزى.

(يشغل بعض الأزرار والمقابض الخيالية. ضجيج وضوضاء، ولكننا بدلاً من بيتى شوقى نسمع الآتى):

ماما زمنها جايه   جايه بعد شوايا

جايبة لعب وحاجات.

*** المخترع** (وقد باغتته المفاجأة) :

- ماهذا؟ ماذا جرى؟ خطأ؟.. (يتوجه ناحية الجهاز ويتفحصه).. أجل. مجرد خطأ فى التحويل، ولكن أنا وحدى المسئول عن ذلك. وليس جهازى! إنه جهاز: لا يخطئ، إنه معصوم من الخطأ، إنما الخطأ من طبيعتنا نحن معشر البشر المساكين!.. لحظة.. ستفهم الآن كل شئ : هل ترى الدرج الرابع، هناك، من أسفل، إلى اليسار؟ كلا، ليس هنا، تحت التمثال الصغير لكيوبيد، الذى يرتدى قبعة نابليون!... أجل، هذا... حسنا، على هذا الدرج الرابع، هل ترى صفى الأزرار؟... الأزرار الحمراء، أعلى، والأزرار الخضراء أسفل؟ حسنا!... إذا جذبت الزرار الثالث الأخضر والزرار السابع الأحمر، وليس العكس، نتجت زحزحة يسيرة نسميها بلغتنا «من شابه أباه فما ظلم». وكما تدل التسمية فهو إشكال عارض، لا يتضمن خطورة ظاهرة، ولكنه خطير فى الواقع، لأننا لا نلاحظ ذلك.. ونحن نصحح هذا الإشكال بأسلوب نسميه: «إذا أنت أكرمت اللئيم»، نحن نعرف الداء؟ ولدينا الدواء. فلنبدأ من جديد!

قلنا الدرج الرابع، الزرار السابع الأخضر، والزرار الرابع الأحمر... هكذا! (تشغيل يعقبه ضجيج، ثم الصوت) :

(صوت الجهاز أخنف كما سبق، لكنه هذه المرة بإيقاع سريع وأسلوب تهريجى)

وما نيل تؤخذ ولكن غلابا بالتمنى المطالب الدنيا

نيل بالتمنى وما المطالب الدنيا تؤخذ غلابا

ركابا ومالهم استعصى كان على الإقدام قوم إذا منال

استعصى إذا وما إذا على كان قوم لهم منال ركابا

على ركابا وماقوم إذا كان منال الإقدام ركابا لهم استعصى

قوم على وما منال استعصى ركابا لهم كان الإقدام إذا

* المخترع :

- آه! آه! ماذا جرى؟ مستحيل! غير معقول! كفي! كفى. بطل أيها الوغد!
(المخترع يهرول إلى الجهاز، يهزه، ويركله بقدميه. ويدق عليه بقبضتى يديه. الصوت يتوقف).

- سيدى أرجوك، سامح جهازى.. لقد اشتغل كثيرا هذه الأيام، لقد قمت بتعليمه الكثير من الأشياء، وقرأت عليه الكثير. بحيث تشبع وصار مفعمًا. ثم إن ماحدث ليس سوى إشكال عارض، إشكال آلى. فلابد وأن شخصا داس فوق التوصيلات، اللهم إلا أن يكون السوس قد هاجم أخشاب المحور الرئيسى ليلة واحدة يرتاح خلالها، ويعود كل شئ على مايرام.

... ولكننى لا أريد أن أتركك بهذا الانطباع السيئ، سأطلب من جهازى أن يقدم إليك هدية، على سبيل الاعتذار لك. هيا! سنعمل لك شيئًا رائعًا، شيئًا يظل بالنسبة لك ذكرى، حتى لو لم تشتر الجهاز. آه هناك، لقد وجدتها!

(يشغل الجهاز لحظة)

والآن ياسيدى، أغلق عينيك ولا تفتحهما إلا إذا قلت لك : ستكون مفاجأة.. واحد... اثنان.. ثلاثه... هاك!

(ذراع الجهاز يخرج على حين فجأة مسدسًا، ويطلق النار، تسمع فرقعة، فى خلفيات المسرح، صرخة عالية وضوضاء ناتجة عن سقوط جثة. فى حالة ظهور المشترى فوق المنصة يسقط ميتًا. المخترع يظهر مذعورا فى بادئ الأمر ثم يدفع كتفيه كالمستسلم ويقول): موسيقى!..

(يقبض على ذراع الجهاز كما فعل فى بداية المشهد، وفى الحال، نسمع لحن الأورغ الذى سمعناه فى البداية).

ستار

فى مسرحية «الأدب العقيم» نلتقى مع صورة أخرى لهذا الجزع الكابوس. فهذا الأستاذ الجامعى يستقبل الطالب الذى يكن له كل احترام وتبجيل، ويوجه الأستاذ نصائحه للطالب الذى يريد أن يتقدم للامتحان للحصول على دبلوم الدولة. ويودع الأستاذ الطالب الذى يخرج، ولكنه يصادف عند الباب شخصًا آخر سوقى الهيئة يدخل عند الأستاذ وهو يلعب فى سلسلة مفاتيح، ويحاول الأستاذ أن يتظاهر بالتماسك، ويطلب من الزائر الدخول. ويكيل له عبارات الترحيب. لكن الآخر يلزم الصمت ويبدى علامات الاستخفاف وعدم الاكتراث. ويحاول الأستاذ أن يكرم ضيفه بتقديم بعض البسكويت من صنع زوجته :

الزائر

(فجأة منفرج الأسارير)

أنت لك زوجة، أنت! آه، عجبًا! (يضحك) آه! آه! زوجة! آه، لا .... شئ مضحك...

الأستاذ

(مستفز للغاية، ولكن يحاول أن يكون لطيفًا)

طبعا! لى زوجة. زوجة وفية، لطيفة، رقيـ...

الزائر

(جافا) كفى...

الأستاذ

(فى اندفاعة عزة وكرامة)

من فضلك ياسيد، ماهذه اللعبة التى تلعبها معى؟ مامعنى موقفك هذا من رجل فى مثل مركزى ومكانتى؟ (بشئ من الثقة) هل تعلم أنك أمام أستاذ جامعى له سمعته، يحوطه تقدير زملائه واحترام طلابه، وحب أفراد أسرته؟ لقد بدأت أرى.

الزائر

(ساخرًا ومهدئًا، وكأنما بدأ يهتم بالمحادثة)

آه! بدأت ترى؟

الأستاذ

بالضبط، بدأت أرى أن موقفك فيه إهانة خطيرة لى. المهم، ماذا تريد؟

الزائر

(مندفعًا مرة واحدة نحو الأستاذ وناظرًا فى عينيه)

تريد أن تعرف؟

الأستاذ

(مفزوعًا ومتراجعًا نحو اليسار)

نعم، أجل، أريد أن...

الزائر

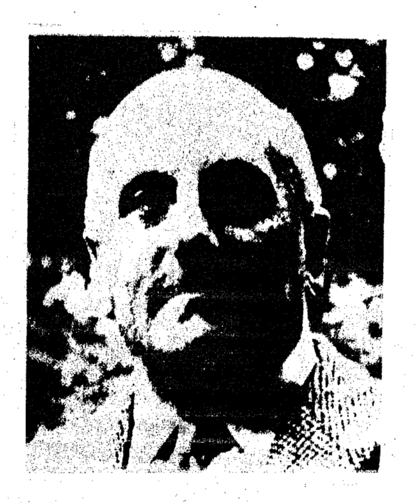
(مهدئاً أكثر فأكثر)

تريد أن تعرف، هه؟ إذن، خذ! (يكيل له ثلاث لطمات عنيفة أو أربع براحة يده وظهرها. الأستاذ ينهار فوق الأرض قالبًا المنضدة الصغيرة والكتب. الزائر يستعيد هدوءه كأنه فرغ من أداء واجب صعب ولكنه ضرورى. ويتوجه ناحية الجمهور فى جدية تامة) لن أشرح لكم هذه القصة. ربما تكون قد وقعت بعيدًا جدًا من هنا، فى أعماق ذكرى سيئة. إننى آت من هناك لكى أخطركم وأقنعكم. (بصوت خفيض وأصبعه على شفتيه) صه! هس! هناك شخص نائم ويمكن أن يسمعنى... سأعود... (يبتعد على أطراف أصابعه)... غدًا.

(١٩٤٧)

ستار

* * *



جان تاردیو.



مسرحية البيانولا (قطعة الأثاث) جان تارديو.

Samuel Beckett (1906 - 1988)

صمويل بيكيت

من جحيم الانتظار إلى جحيم الناس

صمويل بيكيت Samuel Beckett

(١٩٠٦-١٩٨٨)

أيرلندى المولد والجنسية، انتقل إلى فرنسا ليعيش فى باريس منذ زهرة شبابه للدراسة والتدريس وظل فيها حتى توفى عام ١٩٨٨.

كتب القصة القصيرة والرواية والمقال النقدى، وهو من رواد موجة الرواية الجديدة، وذلك قبل أن يصبح رائداً من رواد مسرح العبث ويحصل على جائزة نوبل عام ١٩٦٩ عن مسرحيته «فى انتظار جودو» التى رفضتها دور النشر المعروفة ولم توافق على طبعها سوى دار «منتصف الليل» التى تنشر الأعمال التى لا يرجى لها رواج أو توزيع واسع. كما أن جميع المسارح رفضت عرضها وحينما استجاب أحد المسارح وعرضت المسرحية، خرج المتفرجون فى منتصفها ولم يستمر للنهاية سوى أفراد لا يزيدون على أصابع اليد الواحدة منهم المؤلف والمخرج والكاتب المسرحى الشهير «جان أنوى» الذى أثنى على المسرحية وتنبأ لصاحبها بمستقبل باهر.

وإذا كان لنا أن نوجز مسرح صمويل بيكيت فى هذه العجالة فإننا نقول إنه شديد التأثر بالشاعر الإيطالى العظيم «دانتى» لدرجة أننا نستطيع أن نؤكد أن عالم صمويل بيكيت لا يختلف كثيرا عن عالم دانتى. بل إننا لو تتبعنا التسلسل

التاريخي لإنتاح بيكيت يمكننا أن نجد فيه ما يشبه حلقات الجحيم التسع الشهيرة فى الكوميديا الإلهية بدءاً من الانتظار العقيم حتى الموت والفناء.

الحقيقة أن عالم بيكيت هو عالم الموت والفناء بكل ملحقات الموت ومداخل الفناء، فموضوع الموت يتردد فى أعمال بيكيت كاللازمة الموسيقية. إن الموت قائم مستقر فى أعماله كأنه فى عقر داره، أشبه بالغراب فى أعمال «آلان بو».

إن أعمال بيكيت تدور أحداثها، إن كان فيها أحداث، على مشارف الفناء. فمعظم هذه المؤلفات تجرى أحداثها فيما يشبه المطهر. وكلها عبارة عن وصف لحالة احتضار أو أكثر لشخص أو شخوص لا يمكن أن تسميها أبطالاً بل هى نقيض ذلك تماما فهى من حثالات المجتمعات وهى مريضة أو مشوهة أو مبتورة الأعضاء، متحف كامل للعاهات والقبح والدمامة. وعبر الاحتضار الذى تمر به هذه الشخوص المأفونة تكشف الحياة عن طبيعتها وهى فى انتظار الفناءالذى يقضى عليها وعلى الحثالات التى تعمرها. فمنذ أن يلفظ الميلاد الإنسان إلى الحياة، ينبغى أن نتوقع موته إن عاجلاً أو آجلاً. فالطفل في عالم بيكيت، وهو نادر فى عالمه، ماهو إلا جثة فى مرحلة الإعداد. ومن ثم كان الحقد الدفين الذى يشعر به المؤلف على كل ما ينبض بالحياة، كالأطفال والربيع. إن «هام» Hamm فى مسرحية «نهاية اللعبة» و«ويننى» Wennie فى مسرحية «يا لها من أيام سعيدة» يشحبان ذهولاً لمجرد فكرة رؤية طفل أو إنجاب طفل، لأن مولد الطفل عند بيكيت ماهو إلا امتداد للحياة، أى للعذاب. فى حين أن الموت، أو الطمس، هو خلاص منها، وهو الذى قد يحقق العودة إلى حالة اللاوعى التى تتميز بها مرحلة ما قبل الميلاد.

ولكن الموت عند بيكيت ليس لعنة يفر منها الإنسان كما هو عند غيره من الكتاب، ولكن الموت عند بيكيت أمل صعب المنال تسعى إليه الشخوص، فهو راحة من كل عذاب.

لكن الشخوص الساذجة التى تنقصها الخبرة، وبخاصة فى أعماله الأولى مثل مسرحية «فى انتظار جودو»، تأمل فى الحياة خيرًا، وتريد الاستمرار فيها

على أمل أن تتحقق المعجزة، المعجزة فى الخلاص من المعاناة بوصول «غودو» أو المخلص بأى شكل من الأشكال.

أما فى مسرحية «نهاية اللعبة» فالشخوص تمثل مرحلة متطورة. إن «هام» Hamm فى هذه المسرحية لا يتعلق بالأمل ولا يتوقع حدوث المعجزة. إن كل شىء يتحول من سىء إلى أسوأ. كل شىء يسير فى طريق الفناء.

تقدم آخر نحو الفناء، نلاحظه فى القصص القصيرة التى كتبها بيكيت بعنوان «أقاصيص» حيث الجسد لا ينفك يضعف ويتدهور ومن ثم كان السعى الحثيث إلى الراحة الأكيدة، راحة الصمت والسكون التى تعنى الإلغاء الكامل لكل حدث أو فعل. «حتى نجوم السماء لم تعد تظهر لترشد الشخص إلى طريقه. إن الفناء وحده هو غاية الانتظار.

فى مسرحية «كل الذين يسقطون» ما أن تقترب السيدة «رونى» Rony من شىء أو تمس شيئا إلا تعطل أو فسد. فما أن تقترب من الحمار حتى يحرن ويرفض السير. وما أن تنظر إلى الدراجة حتى ينفجر إطارها. وما أن تجلس فى السيارة حتى تتعطل. إن كل شىء فى الطبيعة تمر عليه السيدة «رونى» لا يلبث أن يدخل فى طور الفناء. حتى أوراق الشجر تجف، والشمس تختفى وراء السحاب. وسرعان ما يصيبها هذا البلاء وتعمها ظاهرة الفناء فكلما تقدمت فى السير ثقلت خطواتها وأنهكها المسير حتى توقفت تماما.

وفى مسرحية «الشريط الأخير»، يستعين «كراب» Krapp بالمسجل الصوتى ليسترجع الماضى ويلملم هويته. فذاكرته لا تسعفه لما أصابها من الضعف والوهن.

وهذا هو الشخص الوحيد فى مسرحية «فصل بلا كلام رقم واحد» توجهه الصفارة للنشاط والحركة. ولكنه نشاط عقيم. فيعزف عن الحركة ويقرر الانتحار. وإذا كانت المسرحية من نوع التمثيل الصامت فإن الشخص يضيف إلى الصمت السكون والجمود الذى يعد الوسيلة الوحيدة للانتصار على غوايات الحياة وإغراءات الوجود. فإذا به ينطوى على نفسه ويضطجع على جنبه موليًا

ظهره للجمهور، متقوقعًا فى وضع الجنين أى وضع الفناء، أو وضع العدم قبل الميلاد.

وفى مسرحية «فصل بلا كلام رقم اثنين» جميع حركات الشخصين تدور بين مظهرين من مظاهر العدم أو الفناء هما الخروج من الخرجين والعودة إليهما. أو الخروج إلى الحياة والخروج منها. إن الخرج يرمز إلى بطن الأم أو القبر فى الوقت ذاته.

وهذه «وينى» فى مسرحية «يا لها من أيام سعيدة» أكثر خنوعاً لما قضى به عليها من فناء بطىء يبتلعها شيئًا فشيئًا. فهى مدفونة حتى مرور الوقت تضيق عليها حلقة الفناء فتغوص تحت الأرض حتى لم يبق منها سوى رأس تتكلم أو لسان يتحرك. حتى الكلام لن يلبث أن يسلب منها وهى واثقة من ذلك. فكل محاولة لتجنب الفناء هباء منثور. «جنون انتفاضة عقيمة ضد غزو الفناء الكاسح».

أما «هنرى» Henry فى مسرحية «الرماد»، فهو لايعيش إلا على ذكرياته التى يجترها فى حين أنها تنطفىء رويداً رويدا. فالأصوات التى نسمعها حوله ليست أصواتًا حقيقية، وإنماهو الذى يستحضرها فى الذاكرة. وكذلك الضوضاء هو الذى يتخيلها. إنه يتحدث مع أبيه الميت ومع زوجته وأولاده فى العالم الآخر. وهو أيضا يتخذ وضع الجنين فى رحم أمه. الوضع المفضل عند شخوص بيكيت لتكون مستعدة للذوبان فى الفناء على شاكلة بطل دانتى الشهير «بيلاكوا» فى «الكوميديا الإلهية».

إن بيكيت من خلال هذا العالم الذى يصوره لنا ومن خلال هذه الشخوص التى تسكنه، يدعونا إلى أن نفتح عيوننا على حقيقة مهمة، أزلية أبدية، وهى أن الموت والفناء هما نهاية كل مطاف، هما الخاتمة المحتومة لكل مظهر إنسانى أو ظاهرة بشرية.

وفى عنفوان سخطه على الحياة والوجود، يحنق بيكيت على من أتيا به إلى هذه الدنيا، ويشيعهما باللعنات إلى الجحيم، جحيم الآخرة. وهو يشعر بالبغض،

كل البغض، نحو «بروميثيوس» الذى تحكى الأسطورة أنه سلب النار من الآلهة وأهداها للبشر عوناً لهم على الحياة. وهو يبغض الصباح حيث يفيق الناس من نومهم بنشاط متجدد وإقبال على الحياة، أى بأوهام باطلة. كذلك فهو يحمل على الحضارة الإنسانية بكل ما قدمت من تقدم هو فى نظره غش وخداع: «الأدب والفنون والعمل والصحة والذوق السليم». ومن ثم كان للانتحار مكانة كبيرة فى عالم صمويل بيكيت. «إن الشخوص تنتظر الموت باعتباره منة وفضلاً لأنه نوع من التأثر من الحياة، وهو تحد للطبيعة. فبفضل الموت يصبح الإنسان البائس فى غوائل الدهر.. إن الموت يهيىء للضمائر المعذبة الفرصة للراحة والصمت».

ذلك موجز سريع لمسرح صمويل بيكيت وللعالم وللمخلوقات كما يراها ذلك الكاتب المهاجر من وطنه فراراً من الصراعات التى تمزقه، الكاتب الأوربى الذى عاش حربين عالميتين بأهوالهما وتوابعهما. وتعرض شخصيًا لاعتداء على حياته بالسلاح الأبيض على شاكلة ما حدث لنجيب محفوظ فكان من الطبيعى أن ينعكس كل ذلك على مفاهيمه ورؤاه وإنتاجه. ومن ثم كان العالم الذى صوره بيكيت قاتماً، قبيحًا، وسكانه أشلاء آدميين مشوهين وحياتهم جحيم مقيم. هذا الجحيم نتناوله بشىء من التفصيل.

أثر التركيب النفسى وبصمات الأسلاف

فى بحث له عن (صمويل بيكيت) متأثرًا بالروح الدينية التى تسم صاحبه يلاحظ الناقد (أونيموس) أن الأيرلنديين (ومنهم بيكيت) هم أسبان الشمال (أو بدو أو صعايدة الشمال) وأنهم مغرمون بكل ما هو مطلق وبالتالى يزدرون الأحداث العادية العارضة:

ازدواجية فى العنف تصنع القديسين والمتمردين، وتنتج أدبًا يتسم بالتشاؤم والتهريج ونظرة نحس ومسخ، والميل للقوة والتهكم.

والواقع أن إيرلندا هى مسقط رأس (سويفت) بفكاهته الباردة، و(ماتوران) بروايته السوداء، و(سانج) بقسوته وعنفه، و(بيتس) بعاطفته الفاترة، و(برناردشو) بابتسامته المفتعلة و(لورانس دوريل) بتحليله الجاف، ثم وبصفة خاصة (جويس) بواقعيته التى لا ترحم.

ولانتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن (بيكيت) يجمع بين هذه الأشتات. ومن ناحية أخرى حاول بعض النقاد أن يربط بين (بيكيت) وبين العديد من معاصريه من الكتاب. فعلى سبيل المثال حاول بعضهم أن يقرب بينه وبين «شبان موجة الغضب» (Angry Young Men). ووجد آخرون فى رواياته صورة من الرواية الجديدة. كما حاول آخرون ومنهم (مارتان إيسلان) أن يثبتوا أن مسرحياته تنتمى إلى موجة العبث.

والحق أن كل حقيقة من هذ الحقائق لها نصيب قل أو كثر، مباشر أو غير مباشر فى تكوين (صمويل بيكيت)، غير أن التأثير الأعظم الذى تعرض له كاتبنا جاءه من مجموعة أخرى من الأسلاف سنحاول أن نستعرضهم سريعًا فى الصفحات التالية، ليس فقط لأنهم يمثلون التأثير المباشر والأعظم، وإنما كذلك لأن هذا التأثير هو الذى يهمنا فى إطار الدراسة التى نحن بصددها.

ولكى نكمل صورة (بيكيت) فى إطار المناخ الأدبى الذى تشربه، نبدأ فنحدد على وجه السرعة مايدين به هذا الكاتب لهؤلاء الأسلاف وهم (ديكارت) و(كيير كغارد) و(كافكا) و(بودلير)، وذلك قبل أن نفصل القول فى التأثير الحاسم لثلاثة هم بحق وباعتراف الجميع الذين تركو بصمات واضحة فى إنتاج هذا الكاتب، ونقصد بهم الفرنسى (مارسيل بروست) والإيطالى (دانتى أليغييرى) والأيرلندى (جيمس جويس).

ولعل أهم ما يربط بين (بيكيت) و(ديكارت) هو المنهجية أو أسلوب البحث. كذلك فإن شخوص (بيكيت) وهم فى غالب الأمر صعاليك متفلسفون أو فلاسفة متصعلكون يتصفون بداء الشك أو التشكك وهو مبدأ ديكارتى.

وإذا كان النقاد الأنغلو ساكسونيين يؤكدون أن (بيكيت) وريث بعيد (لديكارت)، فالحقيقة هى التى ذهب إليها الناقد الفرنسى (دوروزوا)، على الأقل هذا هو رأينا، وهى أن جميع ما كتب (بيكيت) إنما هو نقض ومعارضة مستمرة للديكارتية. وعلى سبيل المثال إذا كان الإنسان فى رأى (ديكارت) يتكون من الروح والجسد وهما شىء واحد لا يتجزأ، فالجسد عند بيكيت يختفى بحيث إن الإنسان عنده يتردى إلى صورة «رأس يتكلم».

إن اكتشاف (ديكارت) لحقيقة الإنسان المفكر هى عماد فلسفته التى تقوم على كلية الواقع، وهى تشير إلى نهاية الشك والرقى إلى اليقين، أما عند (بيكيت) فإن مثل هذا الاكتشاف لا وجود له على الإطلاق، فهو مُرجأ إلى ما لا نهاية، ولا حقيقة فى العالم ممكنة التحقق.

وإذا انتقلنا إلى (كيير كفارد) نجد أن (بيكيت) يتفق معه فى أن شقاء الإنسان ناتج من أنه مزيج من الفناء والخلود أو من المنتهى واللامنتهى. ومن ثم كان من العسير عليه أن يكون «هو نفسه»، لأنه يصب تارة فى «لانهائية» هى بمثابة «نشوة فارغة» وتارة فى «نهائية» تضمن له حياة فى ظاهرها سعيدة، ولكنه «سيكون بلا أنا أمام الله». إن إدراك الوجود إذن إدراك بائس.

ولعل التقارب بين (بيكيت) وكافكا هو تقارب جوهرى. فكافكا هو رمز لإدانة العبث الذى يطبع الحياة البشرية، وهو يعكس التيارات الأدبية، المعاصرة. وغنى عن البيان أن (بيكيت) الذى يجيد الألمانية قدأطلع مثل كثيرين من الشبان الذين يجيدون هذه اللغة على مؤلفات (كافكا) قبل أن تعرض له فى باريس مسرحية «حارس المقبرة». كما أن بيكيت لم ينتظر حتى تترجم لكافكا «القضية والمسخ» إلى اللغة الفرنسية.

ومن الواضح أن شخوص بيكيت بعدم تكيفها مع الواقع وتعرضها لمواقف وجودية لا ناقة لها فيها ولا جمل، تشبه أبطال كافكا الذين لا هوية لهم ويسعون سعيًا حثيثًا للخلاص فى عالم «لا يرون فيه مخلصًا».

ومن الواضح كذلك أن (بيكيت) كان يفكر فى رواية (كافكا) المسخ حينما كتب على لسان بطله فى رواية اللامسمى يقول: «علىّ الآن أن أقوم بدور الميت، أنا الذى لم يعرفوا كيف يجعلونه يولد، ودرقتى، درقة الوحش القبيح، سوف تتعفن من حولى». كذلك فإن كلاً من (بيكيت) و(كافكا) يرى فى نفسه أو فى بطله الضحية والجلاد فى وقت واحد. وأخيرًا فإن كلا منهما، أو البطل عند كل منهما، يسعى إلى الاختباء فى جحر أو ملجأ يمثّل حضن الأم أو الرحم.

إن (كافكا) وهو يهودى تشيكى يكتب بالألمانية، على شاكلة (بيكيت) الذى يكتب الفرنسية، يستعمل لغة خارجية عنه.

هذا بالإضافة إلى أن «القضية» رواية (كافكا) الشهيرة التى اقتبسها أندريه جيد وأخرجها للمسرح (جان لوى بارو) فى عام ١٩٤٩، تصور لنا عالمًا كابوسيًا أشبه بعالم (بيكيت):

فى داخله نحن أنفسنا عاجزون أمام تجارب لا نجد لها تفسيرًا ولا تبريرًا ولا منها رجاء. وهى فى ذات الوقت شبيهة بطريقة غريبة، بتجارب الحياة اليومية العادية.

أما عن التقارب بين (بيكيت) و(بودلير)، فحسب معلوماتنا، لم يشر إليه سوى الناقد الإنجليزى (برونكو) الذى يقول فى كتابه المعروف بعنوان مسرح الطليعة أو المسرح التجريبى:

إذا كانت الأوديسة والملهاة الإلهية تصفان لنا رحلتين إلى مكانين محددين (الوطن والجنة)، فإن رائعة (بودلير) الرحلة تصور لنا الإنسان المعاصر هائمًا بلا هدف تقريبًا سعيًا وراء معنى، ثم يعود فى النهاية إلى نقطة الانطلاق دون أن يجنى من رحلته إلا الملل والسأم.

إن شخوص (بيكيت) التعساء هم ورثة الإنسان الذى لا غاية له عند (بودلير) كما أن غياب العنصر القصصى تأكيد صريح بأن الإنسان لا يتجه مطلقًا إلى مكان محدد.

والآن وقبل أن نبدأ تحليلنا لأسلاف (بيكيت) الحقيقيين وهم الفرنسى (مارسيل بروست) والأيرلندى (جيمس جويس) والإيطالى (دانتى) نسجل بشكل سريع أثر كاتبين آخرين على صاحب «فى انتظار غودو» وهما الإيطالى (بيراندللو) والألمانى (برخت)، الأول عن طريق تصوره لمنصة التمثيل باعتبارها منصة تمثيل لاغير، وتمرده على القيود التقليدية التى تعرقل انطلاقة الفن المسرحى، والثانى عن طريق موقفه المتمثل فى عدم اعتبار المسرحية شيئًا آخر غير مسرحية، ونظرته للشخوص باعتبارهم ممثلين يمثلون فوق منصة تمثيل.

* * *

كان البحث القصير الذى وضعه (بيكيت) فى مطلع حياته الفنية عن الكاتب الفرنسى (مارسل بروست) حاسمًا وجوهريًا فى تحديد الخط الذى سار فيه بعد ذلك. والذى يهمنا فى هذا الموضوع هو أن (بيكيت) حينما وصف عالم (بروست)

كان يحدد ملامح العالم الذى سيصبح عالمه هو فيما بعد: «فشخوص (بروست) هم ضحايا ذلك الشرط الغالب وذلك الظرف القاهر، ألا وهو الزمن» .

إن البحث الذى وضعه (بيكيت) بعنوان بروست جاء متضمنًا جميع القضايا التى كان سيعالجها (بيكيت) بعد ذلك فى رواياته ومسرحياته. ومن بينها على سبيل المثال أنه ليس هناك مجال للفرار من الساعات والأيام. ولا من أمس ولا من غد. ليس هناك مفر من الأمس لأن الأمس غيرنا وشوهنا أو نحن غيرناه وشوهناه.

إن التشابه بين (بروست) وبين (بيكيت) أعمق من ذلك أيضًا. فبين كل منهما وبين إنتاجه نوع غريب من المطابقة التى تجعل من الكاتب نفسه الشخصية الرئيسية التى يصورها فى مؤلفاته، تلك الشخصية التى تقبع فى حجرتها مع ذاكرتها ترقب أحلاها وهى تتراءى أمامها:

فى عالم (بروست)، (بيكيت)، يبحث عن نفسه ويعثر عليها. ويتحقق من أن الإنسان ما هو إلا سلسلة زمنية متقطعة. والشخصية «افتراض رجعى يتعلق بالماضى» والأنا أكداس من العادة تجعل أمام تسرب الواقع الرهيب ستارًا ينتزعه الألم والعذاب. تلك حال التجربة الفنية.

إن نظرة كل من (بيكيت) و(بروست) إلى الحياة نظرة متشابهة. والذى فتن (بيكيت) عند (بروست) هو بالذات احتقاره للفن الواقعى، أى عرض الحقيقة العادية المبتذلة التى تخضع لعبودية الزمان والمجال: قصارى القول إن ما أحبه (بيكيت) فى (بروست) هو الشاعر:

لقد علمه التقليل من شأن الأنا النشيط، الذى يعيش حاليًا، لمصلحة (الأنا) العميق الذى نستطيع فى خفية أن نلتقط وجوده فى السكون، فى الوحدة، فى العزلة، حينما يرقد الإنسان فى خلوة فى مكان مظلم مبطن، أو فى حجرة من الفلين، يتصنت على أصوات داخلية هى وحدها تمثل الحقيقة.

ها نحن أولاء على مشارف عالم (بيكيت) بل أكثر من ذلك، إن رؤية (بيكيت) للحياة ولمأساة الإنسان فى هذا العالم تتضح من خلال قراءة السطور التالية فى بحثه عن (بروست):

إن المأساة لا تعبأ بالعدالة الإنسانية (...) إن المأساة تمثل التكفير عن الخطيئة الأولى، خطيئة الإنسان الأولى الخالدة (...) الخطيئة التى ارتكبها بمولده.

وأخيراً، نختم تحليلنا لتأثير السلف على (بيكيت)، بعرض لتأثره بكل من (جويس) و(دانتى) ونفضل ألا نفصل بينهما فى هذا الصدد، ذلك لأن (بيكيت) قد عمق معرفته بصاحب الملهاة الإلهية (دانتى) من خلال علاقته بصاحب أوليس (جويس).

حينما عُين (بيكيت) محاضرًا للغة الإنجليزية فى باريس وجد فى هذه المدينة وبالذات شارع (أولم) الذى كان يعمل فيه، جوًا ثقافيًا يختلف كثيرًا عمَّا عهده فى أيرلندا حيث كان يسود التزمت الخانق بالمقارنة بروح التحرر أو الليبرالية المعهودة فى شارع (أولم). فى هذا المناخ الباريسى تعرف بيكيت على (جيمس جويس).

ومن الجدير بالذكر أن مؤلفات (جويس) عرفت طريقها إلى الكتاب الأوروبيين الآخرين ببطء وصعوبة، أما فيما يتعلق بكاتبنا (بيكيت) فالأمر كان يختلف كثيرًا. فإذا كان (سارتر) و(كامو) وغيرهما من كتاب تلك الفترة لا يلتفتون إلى (جويس) ولا يهتمون به، فإن (بيكيت) كان يعرفه حق المعرفة بل وكان يجد فيه نموذجًا يحتذى. ونشير بادىء ذى بدء إلى أن ما كان يروق بيكيت فى أعمال (جويس) هو العلم الدائرى أو المكوكى الذى يصوره هذا الكاتب بوصفه مطهراً دائمًا أبدًا حيث «الرذيلة والفضيلة تحثان الزمن البشرى على التقدم». كذلك مما جذب بيكيت إلى (جويس) فكرة التيه التى تعتبر من القضايا الملحة فى عالم (جويس).

ومن ناحية أخرى، فإن تقدير (بيكيت) لـ (جويس) وإعجابه به يعتبر وثيق الصلة بتقديره لكاتب إيطاليا الأعظم (دانتى) وذلك من خلال البحث الذى كتبه

(بيكيت) وجمع فيه بين الكاتبين بعنوان: دانتى.. برونو.. فيكو.. جويس. كذلك فإن هذا الإعجاب كان الدافع وراء تأليف (بيكيت) لأول أعماله الإبداعية بعنوان: وخز ورفس.

إن (بيكيت) بإغلاقه دائرية الوجود الإنسانى فى صورة «القط الذى يعض ذيله» لم يكن يصور رؤية (جويس) التشاؤمية للعالم وحسب، بل أنه كان يعرض كذلك صورة المطهر كما رسمه (دانتى) من خلال هذه الدائر المشئومة:

إنه أكثر من تفسير وتأويل، إنه تمهيد لكل ما سوف يشكل الظروف التى ستحيط بشخوص (بيكيت): انتظار تتخلله انتفاضات وقرارات تخمد وتضعف شيئًا فشيئًا حتى تفضى بالكائن إلى حوار (بيلاكوا) تلك الشخصية النموذجية الخارجة من ردهة المطهر، والتى سيصبح صاحبها بطل وخز ورفس كما سيصبح الشخصية النموذجية فى مؤلفات (بيكيت) الإبداعية.

ويلاحظ (لودفيغ جانفييه) فى كتابه عن (بيكيت) أنه ما من كتاب لبيكيت إلا ويشير إلى شخصية (بيلاكوا). هذا إذا لم يذكر اسمه صريحا وبصفة خاصة فى المؤلفات التالية: وخز ورفس، ومورفى، ووات، ومولوا، وفى انتظار غودو ونهاية اللعبة، وكيف يكون.

أما فى مؤلفات (بيكيت) التى كتبها باللغة الفرنسية فلا يذكر اسم (بيلاكوا) بل هو يصبح متمثلاً تمامًا فى الشخوص: تلك الجوقة من العميان والعجزة التى تدعى (مالون) أو (مالود) أو تمضى غفلاً من الأسماء. ففى مولوا، ومالون يموت واللامسمى، ونصوص بلا جدوى كما تدل العناوين، نجد (بيلاكوا) وقد تجرد شيئًا فشيئًا من كل هوية شخصية، أما فى مسرحيتى فى انتظار غودو، ونهاية اللعبة فإن (بيكيت) ينقل هذه الظاهرة، ظاهرة التحلل إلى منصة التمثيل. وإذا بالمنولوغات التى تتألف منها الأعمال الروائية السابقة تستمر فى شكل حوارات فى هذه الأعمال المسرحية. أو على حد تعبير (ستراس):

مونولوغات بيكيت الداخلية، كل ما هناك أنها تصبح خارجية وتتخذ شكل التمثيل الصامت (بانتومايم) الناطق.

وحتى فيما يتعلق بالتفاصيل الدقيقة، فإن (دانتى)، كما يؤيد ذلك كثير من النقاد، قد ترك بصمات واضحة فى أعمال (بيكيت). وقد ذكرت الناقدة (جيرمين بريه) بعض هذه التأثيرات:

لقد عاد بيكيت بذاكرته إلى (دانتى) وعالمه أكثر من مرة فهذا الراوية فى اللامسمى مغروس أشبه بالفسيلة داخل جرة عميقة تصل حافتها إلى فمه (...)، وهذا الراوية فى «كيف يكون» يزحف على بطنه ووجهه غارقًا فى الوحل، وهذا (موران) الأعرج يسير شتاء كاملاً فى الغابة بشق الأنفس، وهذا (ماكمان) يلتحف السماء منبطحًا على الأرض تحت وابل الأمطار.

هذا وكثير غيره من المواقف والتفصيلات المقتبسة من عالم (دانتى) وتزخر بها مؤلفات بيكيت: أمطار الجليد فى الحلقة الثالثة، وغابة المنتحرين فى الحلقة السابعة. بل نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول مع الناقد (لودفيغ جانفييه) إن جحيم (دانتى) هو مصدر الجحيم فى عالم (بيكيت):

المخلوقات التى ينهشها الزمن نهشًا، والعناق الرهيب الذى يجمع بين الخونة فى الحلقة التاسعة. إن (رونى) وزوجته فى مسرحية «كل الذين يسقطون» يذكران بصورة العذاب المخصص للغشاشين فى الحلقة الثامنة. وإذا كانت الحياة على الأرض شبيهة بالمطهر، فإن هذا المطهر يعمل بكافة عُدَدُ التعذيب الجهنمية الخاصة بالجحيم.

ونحن نأتى إلى ختام هذا التحليل حول ما يدين به (بيكيت) لبعض الأسلاف، لا يسعنا إلى أن نشير إلى أن تأثر (بيكيت) بهؤلاء الأسلاف لا يعنى تأثرًا حاسمًا مطلقًا. فهناك اختلافات جوهرية تفصل بين (بيكيت) وبين هؤلاء الأسلاف، وبصفة خاصة فيما يتعلق بالنظرة إلى العمل الفنى وإلى اللغة أكثر من ذلك، فهو تأثير حقيقى وزائف فى وقت واحد، إيجابى وسلبى، وبمعنى أوضح هو تأثر وتمثل من ناحية، ومعارضة ورفض من ناحية أخرى.

نضيف إلى ذلك أن أسلاف بيكيت لا يقتصرون على مجموعة الكتاب والمفكرين الذين تعرضنا لهم فى الصفحات السابقة. إن أعمال بيكيت الروائية

والمسرحية تشتمل على مواقف ومشاهد وانطباعات بل واقبتاسات تدل دلالة واضحة على تأثيرات أخرى عديدة لا سبيل إلى حصرها نذكر منها:

(غيلينيكس) و(هيراقليتس) و(مالبرانتش) و(ليبينتز) و(صامويل جونسون) و(بوروتون) و(شوبيهاور) و(سويفت) و(ستيرن) و(هولديرلين) و(غوته) و(رامبو)، إلخ.

غير أن صوتًا جديدًا مثل صوت (بيكيت) لا يمكن أن يكون مقلدًا، بل هو يناقش ويجادل، يأخذ ويعطي، يؤثر ويتأثر.

من جحيم الانتظار إلى جحيم الناس

تأتى على الناس أزمان تضيق الحياة بهم، وتستحكم حلقاتها، ولا يجدون ملجأ ولا مخرجًا، ويحاربون فى أرزاقهم وحرياتهم وعقيدتهم، ويستبد بهم الحكام، ولا يراعون فيهم عهدًا ولا ذمة. حينئذ ينقسم الناس إلى طائفتين: فئة ساخطة وفئة صابرة.

أما الساخطون، فهم الذين يخرجون أو يثورون على الأوضاع، ويحاولون تغييرها بالقوة. وقد ينجحون فى هذه الثورة، فيحققون آمالهم فى حياة أفضل، وقد لا ينجحون، فيفقدون كل شىء وينطبق عليهم قول الشاعر:

«رب يوم بكيت فيه فلما صرت فى غيره بكيت عليه».

وأما الفئة الصابرة، فهم يتكونون فى معظمهم من المتدينين الذين يؤمنون بالتقية أى مهادنة الحاكم اتقاءً لشره وبطشه حتى يقضى الله فيه أمرًا. هذه الفئة المحتسبة التى تفوض أمرها إلى الله تعتقد فيما يعرف فى الأديان والمذاهب بالمهدى المنتظر أو المسيح المنتظر أو المخلص، الذى سيأتى يومًا من الأيام ليملأ الأرض عدلاً كما ملئت جورًا.

ولا فرق فى هذا الاعتقاد بين المفاهيم اليهودية والنصرانية والإسلامية، بل إن هذه العقيدة لا تقتصر على الشرائع السماوية إذ نجدها فى المعتقدات الفرعونية والهندية والصينية والفارسية.

هذه العقيدة فى جوهرها، نجد صداها واضحًا فى مسرح صمويل بيكيت، بصرف النظر عن طبيعة الإيمان، إن المتصفح لأعمال بيكيت يجد إشارات كثيرة إلى الخالق عز وجل، وإلى المسيح عليه السلام، وإلى عملية الصلب فى عقيدة النصارى ، وإلى يوم الحساب. كذلك تتضمن مؤلفات بيكيت الكثير من العبارات والمواقف التى تكشف عن اهتمامات دينية عميقة عند هذا الكاتب. هذا بالإضافة إلى لفظة «جودو» وعلاقتها فى اللغة الإنجليزية بلفظ الجلالة. ثم العلاقات بين الشخوص والقضايا التى يعالجها وبخاصة قضية التكفير عن معصية آدم وقضية كبش الفداء، فمن المؤكد أن مثل هذه الأفكار الغيبية عند «بيكيت» لم تنشأ من فراغ، بل هى محصلة الثقافة الغربية الكاثوليكية الأوروبية عند بيكيت وتعامله مع الثقافات الأخرى.

إن أعمال بيكيت، والمسرحية منها بالذات، تعرض علينا شقاء الإنسان بمعزل عن الخالق، فهو شقى إذ يعتقد أن الخالق يشاهد الوضع البشرى ولا يبالى، وهو شقى إذ يعتقد بخلو العالم من القوة المصرفة، لأن النتيجة ستكون واحدة فى الحالتين. إنسان لا يرى للحياة أى معنى، وبالتالى فهو ينتظر بلا جدوى وحياته لن تكون سوى إرجاف عقيم لا يتعلق بأى أمل فى السمو أو الارتقاء. وهذا ما يعبر عنه الناقد ديروزوا Durozoi فى كتابه عن بيكيت:

«إن» «جودو» تكثيف للفلسفة الغربية المعاصرة: بدءاً من (نيتشة Nietzsche) وصيحته الخرقاء إلى (هايدجر Heidegger) الذى يرى أن الإنسان مخلوق ليموت، إلى الوجودية السارترية التى تزعم بأن الوجود عبث».

أول عمل درامى لكاتبنا بيكيت هو مسرحية: «فى انتظار غودو» وهى كمسرحية تعتبر قصيدة بهلوانية، مضحكة بصورة قاسية، أو هى قاسية بصورة مضحكة، إنها على حد تعبير (سوريل Sourel):

«مأساة انتظار المخلص الذى لن يأتى»

ومع أنه يؤكد وجوده منذ بداية المسرحية وطوال عرضها وحتى إسدال الستار، فنحن لا نراه، بل ينتابنا شعور بأنه حتى إذا استمرت المسرحية أو امتدت

فصلاً آخر أو عدة فصول أخرى، فلن نراه. فى كتابه «الجحيم بين أيدينا» يقول الناقد (بيرش Perche):

«إن (غودو) يمثل فى الوقت نفسه فكرة وصورة من ننتظره، ويفرض نفسه علينا من بعيد، ويعبر عنه شخوص المسرحية الظاهرون للعيان عن طريق الكلمة والحركة. إنه المخلص، المنتظر بكل عنف، إذن الغائب بكل عنف».

مأساة الانتظار عند بيكيت تزداد حدة وعمقًا بسبب وجود البنية الدائرية أو المكوكية التى تسم أعماله المسرحية. إن العود الدائرى أو التكرار المكوكى يعنى أن الوجود ليس سوى عود أخرق أو تكرار يجافى العقل والصواب. وبذلك يأتى الشكل الفنى ملائمًا للمضمون.

هذا المفهوم واضح كل الوضوح فى أعمال (بيكيت) التى تعتمد معظمها على هذه الدائرية أو المكوكية. ففى مسرحية «فى انتظار غودو» تتجلى هذه الظاهرة على مستويات عدة: أولا مستوى الفصول، فبالرغم من التحولات التى طرأت على بعض الأشياء مثل (الشجرة) وعلى بعض الشخوص مثل (بوتسو Pozzo ولاكى Lucky) فإن الفصل الثانى ليس سوى إعادة للفصل الأول. ثم هناك التكرارية على مستوى العبارات التى تتردد مرارا على لسان الشخوص مثل: «ننتظر غودو»، «لا نعرف مطلقا»، «لا جديد» كذلك بعض أجزاء من الحوارات تتكرر بين (فلاديمير Vladimir) و(إيستراغون Estragon) فى الفصل الثانى. وهناك وجه آخر لهذه التكرارية أو الدائرية يلوح فى العبارات الأخيرة التى تختم كلاً من الفصلين فهى عبارات متطابقة مع تبادل الأدوار فقط:

الفصل الأول	الفصل الثانى
إيستراغون: إذن، نذهب؟	فلاديمير: إذن. نذهب
فلاديمير: هيا بنا	إيستراغون: هيا بنا
(لايتحركان) (الفصل الأول)	(لايتحركان) (الفصل الثانى)

وأخيراً تتجلى هذه الدائرية من خلال الأغنية التى يترنم بها (فلاديمير Vladimir) من آن لآخر حول الكلب الذى دخل مخزن الطعام وسرق بعض النقانق. إن هذه الأغنية تمثل جوهر الدائرية. أو لاً بسبب اللازمة التى تختم كل فقرة فيها. ثم لإنها لا نهاية لها حيث تتطابق النهاية والبداية وأخيرًا لأن (فلاديمير Vladimir) لا يفتأ يرددها مراراً.

إن جميع مظاهر التكرار التى أسلفناها يدلل بها الكاتب على رتابة الحياة. إذ أن (بيكيت) يرى أن الوضع الإنسانى بمثابة طريق مسدود، ومن ثم كان التوافق القائم عنده، بين الشكل الفنى والمضمون.

تأتى إيماءات الشخوص وحركاتهم لتؤكد مثل هذا الشعور. فهذا (ايستراغون) يحاول من آن لآن علاج حذائه فى عصبية وهذا (فلاديمير Vladimir) لا يفتأ يخلع قبعته ليتحسس داخلها محاولاً اكتشاف ما يحك رأسه، ومن الطبيعى أنه لا يجد شيئاً. كذلك نذكر فى هذا الصدد لعبة القبعات التى يقوم بها (ايستراغون Estragon) و(فلاديمير Vladimir) فى المشهد الشهير الذى يستعملان فيه قبعتيهما بالإضافة إلى قبعة (لاكى Lucky) فى حركة دائرية متكررة أشبه بألعاب البهلوانات.

إن هذه الدائرية وهذه الرتابة وهذه التكرارية المكوكية تطبع الزمن بطابع التناقض، صحيح أنه يمضى ويترك بصماته فى الأجسام وعلى الوجوه ومن ثم كان الهرم الذى يصيب الشخوص، إلا أن الزمن أيضا يتجمد مادام شىء لا يتغير فى واقع الأمر.

ردود الإنسان:

إذا كان مصير الإنسان هو الانتظار إلى الأبد، ترى ماذا يكون موقفه من هذا المصير؟ ماذا يفعل لمواجهته؟

أولاً: العودة إلى مرحلة ما قبل المولد:

إن أول رد فعل للإنسان هو محاولة العودة إلى بطن أمه. تجنبًا للعذاب والمعاناة فى هذه الحياة الدنيا وطول الانتظار العقيم، يحاول الإنسان أن ينسحب من الحياة. غير أن شخوص (بيكيت) لا تخرج من هذه الحياة عن طريق الانتحار، لأنها غير واثقة من أن الموت سيقدم لها الراحة والطمأنينة أو وضعاً أفضل. إن ما يجن إليه إنسان بيكيت فى الواقع هو العودة جنينًا فى بطن أمه والأمثلة كثيرة: فمنذ رواية بيكيت الأولى (مورفى Murphy ١٩٤٧) وحتى (بينغ Bing ١٩٦٦) نجد عند الشخوص هذه الرغبة فى العودة إلى مرحلة ما قبل المولد. فنحن نلاحظ أن هذه الشخوص تميل إلى التحرك زحفًا على بطنها وتفضل التمدد أو الانطراح أرضاً.

نضيف إلى ذلك أيضا الراحة التى يشعر بها الشخوص أثناء وجودهم داخل أماكن مغلقة تشبه بطن الأم. كالحجرة المغلقة والبرج والحفرة ووعاء القمامة.

ثانياً: اللامبالاة:

أمام استحالة العودة إلى حالة الجنين فى بطن أمه، أصبح على شخوص (بيكيت) أن يبحثوا عن سلوك آخر يردون به على عبث وضعهم وحياتهم. إن الانتظار الطويل العقيم يجعل الشخوص يعمدون إلى الكف عنه والخلود إلى نوع من اللامبالاة أو عدم الاكتراث بالوضع كله. فإذا كان أى عمل يشرع فيه الإنسان نادراً ما يؤدى إلى النتيجة المرجوة ولا يسفر إلا عن خيبة الأمل، فلم يعد أمام الإنسان إلا الانطواء على نفسه. إن مثل هذا الشعور يختم كل فصل من فصلى مسرحية «فى انتظار غودو» كما أسلفنا:

ايستراغون: إذن، نذهب؟

فلادميرى: هيا بنا.

(لا يتحركان) الفصل الأول.

فلاديمير: إذن، نذهب؟

إيستراغون: هيا بنا.

(لا يتحركان) الفصل الثانى.

وبالمثل فى مسرحية «نهاية اللعبة»، حينما لا يسفر نشاط البطلين عن أى تغيير جوهرى فى الموقف، يسدل الستار على هذه العبارات التى يلقيها أحدهما دون أن يعقب عليها الآخر:

«فلنلعب هكذا.. ولا نتكلم بعد ذلك.. ولا نتكلم بعد ذلك أبداً».

وهذا بطل مسرحية «فصل بلا كلام رقم واحد» الذى يعتبر مثالاً على اللامبالاة وعدم الاكتراث. فحينما يخيب أمله على أثر كل محاولة يقوم بها للوصول إلى الماء، ينتهى به الأمر إلى الإعراض عن أى حركة. وحينما تعود الأشياء إلى محاولة إغوائه مرة أخرى «لا يتحرك» ويولى ظهره للجمهور.

ثالثاً: الإنسان النشط الفعال أو الديناميكية:

ولكن حالة اللامبالاة بما يستتبعها من خمول وجمود ليست فقط مستعصية على الإنسان ولكنها أيضا لا تطاق. وعلى النقيض من ذلك فالإنسان النشط المتحرك، الذى تستوعبه الحياة الحاضرة باهتماماتها ومشاغلها، هذا الإنسان لا ينتظر، لا يكون فى حالة الانتظار، أو بمعنى آخر يتجنب الانتظار ويتغلب عليه بالنشاط والحركة. فلكى نتحمل الحياة، لابد لنا من الحركة. ولكن إذا كانت الحركة والنشاط يقضيان على حالة الانتظار العقيم الممل، فإنهما يفتحان الباب أمام شر آخر يتمثل فى خضوع الإنسان لطغيان العمل ودوامة الشغل:

«غسل ومسح وكنس، وتشطيف وتنظيف وتجفيف وتلميع وحرث وسقى وزرع وغرس وقطف وجنى وقلع».

ويعتبر (بوتسو Pozzo) السيد المتسلط فى مسرحية «فى انتظار غودو» ومثالاً واضحا للديناميكية وللإنسان النشيط. فهو دائما على عجلة من أمره، والوقت بالنسبة له قصير، وهو يعبر عن ذلك فى هذه الكلمات القليلة:

«النهار ينير لحظة، ثم إذا بالليل يهبط من جديد» إذن لابد من العجلة. والواقع أن حمى (بوتسو Pozzo) وعصبيته تكشفان عن انحراف مزاجى عميق،

فهو ينبغى أن يستغل الوقت والحياة ويدور فى دوامة الحركة التى تنتظم كل شىء غافلاً عن عقم هذه الحركة، جاهلاً بفحواها الذى يخلو من كل قيمة أو جدوى.

إنه يعتقد أن وقوفه أمام الصعلوكين (إيستراغون وفلاديمير) نوع من الضعف. فبالقرب منهما يخشى أن يعيش أى أن يفكر وينتظر مثلهما. لذلك فهو ينتزع نفسه من بينهما ويرحل فى حدة وفجأة، وبخطى واسعة، مطرقعًا بسوطه فى عنف وقسوة.

إن (بوتسو Pozzo) على النقيض من المنتظرين، إنسان آل على نفسه أن يتحرك ويتصرف كأنما الإجابات على الأسئلة أصبحت معروفة. إنه عبد لساعة معصمه، ولا يستطيع أن يتحمل فكرة غياب الزمن، وبالتالى فكرة الانتظار اللانهائى. ولعل العمى الذى أصابه فى الفصل الثانى هو تعبير بليغ عن رفضه أن يرى الحياة البشرية بالصورة التى هى عليها.

رابعاً: الهجاء:

ولكن هذه الديناميكية، كردود الفعل الأخرى، لا تغير من واقع الأشياء مما يلجىء الإنسان إلى رد فعل أقوى وأعنف. فحينما لا يعثر الإنسان فى الطبيعة على العزاء لآلامه وكروبه فإن هربه أو عدم اكتراثه أو نشاطه يتحول إلى هجوم عنيف ضد المقدسات ثم ضد المجتمع بما حققه من تطور وتقدم.

وهناك احتمال كبير بأن (فلاديمير Vladimir وإيستراغون Estragon) فى مسرحية «فى انتظار غودو» يمثلان عقيدة الرجل الغربى الذى تلقى هذه العقيدة من خلال اليهودية والنصرانية. فهو يتصور الإله طيباً عطوفاً رحيماً من ناحية وقاسياً جبارًا من ناحية أخرى لا يأتى لإنقاذ الملهوفين ومساعدة المنتظرين.

وهذا عنوان مسرحية «كل الذين يسقطون» مأخوذ من التوراة فالسيدة (رونى Roony) تخبرزوجها بأن الواعظ سيلقى خطبة واختار عنوانها آية من آيات التوراة نصها:

«الله فى عون كل الذين يسقطون ويقيم كل الذين انحنيت ظهورهم» وبعد لحظة صمت ينفرج الزوجان فى مضحكة وحشية صاخبة، ويفسر الناقد (برونكو Pronko) هذه المضحكة قائلاً:

«لعل مصدر هذه الضحكة الساخرة، أن هذين البائسين قد تحققا أنهما بالرغم من سقوطهما وانهيارهما التام فإن أحدًا لم يقدم لهما يد العون».

بعد ذلك يأتى الهجاء الموجه إلى الكتاب المقدس أو بمعنى أصح إلى النسخ المتعددة من هذه الكتاب. فهذا (فلاديمير) يبرز بعض التناقضات فى متون الكتاب المقدس حول قصة اللصين اللذين حكم على أحدهما بالصلب مع السيد المسيح بينما برئت ساحة الآخر.

وبالمثل لا يسلم المرسلون بهذه العقيدة من النقد، فيصورهم (بيكيت) فى هيئة صغار الموظفين لا يصلحون إلا فى مسك بعض الدفاتر ونقل التعميمات والتعليمات. فهذا الطفل الصغير رسول (غودو) لا يقدم ولا يؤخر. ولا يجيب إجابة واحدة شافية، بل إنه لا يدرى حتى إن كان سعيدًا عند سيده أم تعسًا.

وفى غمار هذا الشك، وهذا الخلط، وهذا العجز البشرى، فإن جميع أنواع العلوم تنهار والمعارف تتهاوى، الزمن يتوقف. إن الغد أى الفصل الثانى من مسرحية «فى انتظار غودو» أشبه باليوم أى الفصل الأول، والأماكن كلها طرق صحراوية لا يميزها إلا بعض أوراق تنبت فى شجرة، وهكذا يصبح الإنسان بلا دليل زمنى أو مكانى ولا يجد ما يعتمد عليه فى تكوين آرائه أو فى إصدار أحكامه. ولا أدل على ذلك من خطبة (لاكى Lucky) التى تعبر أصدق التعبير عن الفوضى التى تضرب فيها حضارة الغرب والمجتمعات الأوروبية المعاصرة.

يقول (كلود مورياك Cloude Mouriac) فى تفسير هذا المونولوج.

«إن مونولوغ (لاكى Lucky) نوع من الرطانة أو التخريف الذى يتألف من شذرات من شتى المضاربات العلمية والفلسفية التى لا تربط بينها رابط وتدور حول لفظى «ناقص ومهجور» وهما اللفظان اللذان يلخصان ما آل إليه مصير شخوص بيكيت. فهم مهجورون. وانتظارهم عقيم، وحوارهم ناقص.

وكما يسخر بيكيت من الأديان، والكتب السماوية والمبعوثين، فإنه كذلك يسخر من أتباع هذه العقيدة ممن يتظاهرون بالتقوى والورع لتملق الآخرين. فها هى ذى الآنسة (فيت Fitt) فى مسرحية «كل الذين يسقطون» مثال للشخص الملتزم بظاهر الأخلاق من دون المخبر. فهى تبدى استعدادها للمساعدة وتعين السيدة (رونى Roony) العاجزة على صعود درجات السلم. ولكن مغزى هذا العمل الخير يتضاءل بل ويزول حينما تريد صاحبته أن تلفت إليه الانتباه لتتملق الآخرين. وفى ذلك يقول الناقد (بيرش Perche) فى كتابه «الجحيم بين أيدينا»:

«وهنا يلتقى (بيكيت) بالمفكرين الذين يأخذون على المتدينين استغلالهم للدين لتحقيق مآرب شخصية».

وأخيراً نلاحظ فى أعمال (بيكيت) أن إشارته إلى الخالق عز وجل وإلى النصرانية والأناجيل، تتضائل بالتدريج، وكأنما أراد أن يذكرها فى أعماله الأولى بغرض التخلص منها بعد ذلك.

اللهو واللعب:

بعد المحاولة الفاشلة فى العودة إلى بطن الأم، واللامبالاة التى تستعصى عليه، والأنشطة التى لا جدوى من ورائها، والهجاء العقائدى الذى لا طائل من ورائه، ماذا يمكن أن يصنع إنسان (بيكيت) ليعترض على وضعه ويغير من نمط حياته؟

لم يعد أمامه إلا أن يلعب ويلهو، ويصوغ النكات ويحكى الحواديت، وهذا بالفعل ما يصنعه الصعلوكان (فلاديمير وإستراغون) فقد تحولا إلى ممثلين يؤديان الأدوار المضحكة المسلية قتلاً للوقت فأحاديثهما وتصرفاتهما تتحول إلى لعب وتمثيل «بلا غاية» وفى غمرة انهماكهما هذا يضيع الوقت ويصبح الوقت «تضييع وقت».

ومن ثم فنحن نرى أن المأساة والملهاة والفارص والفودفيل وكل أنواع التمثيل تدخل وتتدافع فى مسرحية «فى انتظار غودو» فلا شئ يمكن أن تعمله

الشخوص. هناك مهلة زمنية محددة، هى فترة العرض، ممنوحة للشخوص وعليهم أن يقبلوا هذه المهلة ويحاولوا شغلها قدر المستطاع. وذلك بإضافة حركة إلى حركة أو كلمة إلى كلمة كسباً للوقت وتضييعًا للوقت فى ذات الوقت، باختصار من أجل التسلية خلال فترة الانتظار الطويل الذى فرض عليهم ومن ثم كانت دعوة فلاديمير لزميله بأن يبادله الحديث من آن لآخر:

«اسمع يا إستراغون، ينبغى أن تلاغينى من آن لآخر» إن التصرفات التى يقومان بها ليست فى الواقع تصرفات حقيقية، وإنما هى (تدريبات) لقضاء الوقت.

فلاديمير: ماذا لو قمنا بتدريباتنا؟

إيستراغون: حكاياتنا.

فلاديمير: الغفوة (التعسيلة)

إيستراغون: الاسترخاء.

فلاديمير: الدوران.

إيستراغون: الاسترخاء.

فلاديمير: طلبًا للدفء.

إن مأساة الشخوص تنعكس فى حاجتهم الملحة للتمثيل والهزل، أولاً تحمل المسرحية نفسها عنوانًا ثانوياً يصفها بأنها «مأساة هزلية»؟ إن وضع الشخوص من الكرب والبؤس بحيث أنهم يحتاجون إلى الانشغال بحديث متصل يصرفهم عن التفكير فى مصيبتهم وشقائهم، حتى ولو كذبًا وزورًا. فهذا فلاديمير يتوسل إلى صاحبه صائحًا:

«قل ذلك حتى ولو لم يكن صدقاً»

إيستراغون: أنا راضٍ.

فلاديمير: وأنا أيضاً.

إيستراغون: وأنا أيضاً.

فلاديمير: نحن راضيان.

إيستراغون: نحن راضيان (صمت) ماذا نفعل الآن ونحن راضيان.

فلاديمير: ننتظر غودو (صمت).

إن الصعلوكين يصنعنان حياتهما ويشكلانها باستمرارهما فى اللعب وتمثيل انتظارهما الأبدى مشهدًا مشهدًا. فبدون الحركات والإيماءات التى يأتيانها لا يتمكنان من تحمل حياتهما. إن هذا الشىء التافه الذى يقولانه ويعملانه يوهمهما بالحياة. يخيل لهما أنهما يعيشان ويهون عليهما الانتظار. ويعبر أحدهما عن هذه الحقيقة بقول: «ما أسرع ما يمر الوقت ونحن نتسلى ونلهو».

وبالإضافة إلى الأنواع المسرحية السابق ذكرها، تلجأ الشخوص فى تمثيلها ولعبها إلى وسائل أخرى تستقيها من ألوان أخرى جانبية أو ثانوية تنتمى إلى التمثيل من قريب أو بعيد، من مثل ألعاب السيرك والملاهى والتمثيل الصامت. هذه العناصر الجديدة تؤكد نزوع الشخوص إلى التسلية واللعب من ناحية ورغبتهم فى التغلب على الحزن وقهر الكرب. و من ثم نجد الأغانى والحواديت والقصائد الفكاهية والمشاهد الصامتة تتخلل نصوص المسرحيات. ففى مسرحية «فى انتظار غودو» على سبيل المثال، تطالعنا بعض الأغانى وقد سبق أن أشرنا أكثر من مرة إلى الأغنية الشهيرة التى يترنم بها (فلاديمير) حول موضوع الكلب الذى سرق النقانق. كذلك فى مسرحية «نهاية اللعبة» نجد أن أحد الشخوص هو (كلاف Clav) يغنى أغنية يقول فيها:

«أيها العصفور الجميل، دع قفصك، وطر إلى حبيبتى...»

وهذا (كراب Krapp) بطل مسرحية «الشريط الأخير» رغم المعاناة التى يمر بها نسمعه يترنم قائلا:

«هبط الظلال من جبالنا، ولن تلبث زرقة السماء أن تكبو..».

حتى السيدة (وينى Winni) المدفونة حية فى مسرحية «يا لها من أيام سعيدة»، تتذكر بعض الأبيات وتتغنى بها.

أما الحواديت والحكايات، فهى أكثر من الأغانى فى مسرح (بيكيت). وهى واضحة المعنى إلى حد كبير، وثيقة الصلة بموضوع المسرحية. ومن أمثلة ذلك قصة المسيح (عليه السلام) المصلوب بين اللضين، وفى مسرحية «نهايةاللعبة» نجد قصة الخياط والبنطلون، وفى «كل الذين يسقطون» توجد قصة الفتاة المتوفاة بالإضافة إلى القصة التى يكتبها (هام Hamm) فى نهاية اللعبة».

أما فيما يتعلق بالسيرك والفقرات الترفيهية فإن (بيكيت) يعتبر متخصصًا فيها. يؤكد ذلك هذا الحوار بين اثنين من شخوصه:

فلاديمير: كأننا فى عرض مسرحى.

إيستراغون: أو فى السيرك.

فلاديمير: فى الملاهى.

إيستراغون: فى السيرك.

ومن ثم لا نستغرب أن نرى هذه الشخوص قريبة الشبه بالبهلوانات أو مهرجى السيرك. ومن أمثلة ذلك (فلاديمير) و(إيستراغون) و(بوتسو) و(لاكى). والإشارات المسرحية فى ثنايا النص بل وبعض العبارات فى النص نفسه تؤكد هذه الحقيقية.

الواضح أن الإنسان، بعد أن عدل عن محاولة الوصول إلى حل لمعضلته بشكل جدى عن طريق العقل، فإنه يلجأ إلى اللعب والتمثيل حتى لا ينهار كل شىء فى الصمت والجمود، وبالتالى ينتهى إلى العدم.

فلاديمير: قل شيئًا ما.

إيستراغون: أحاول.

فلاديمير: قل أى شىء.

إيستراغون: ماذا نفعل الآن؟

فلاديمير: ننتظر غودو.

* * *

مع طول الانتظار العقيم لمخلص يضع حدا لآلامه، وفى غمرة يأسه فى عالم يبعث على القنوط، يشعر إنسان (بيكيت) أنه وحيد، مهجور، ضائع يشعر أنه يتيم فى الطبيعة أو على حد تعبير الناقد (بوريلى Borreli):

«يتيم فى طبيعة قاسية حرون لا تعبر عن نفسها من خلاله إلا فى صورة قوة غاشمة هدامة».

فى نهاية مسرحية «نهاية اللعبة» يتناجى الرفيقان اللدودان: السيد هام Hamm وخادمه كلاف Clav وقد شعرا بالضيق والملل من الحياة الكئيبة الرتيبة التى كتبت عليهما منذ الأزل. ولعلهما يعبران عن وضع الملايين من البشر أو البشرية جمعاء:

«يقول هام: الطبيعة نسيتنا.

فيجيبه كلاف: ليس هناك طبيعة.

فيعقب هام: ولكننا نتنفس، ونتغير ونفقد شعرنا وأسناننا! ونضارتنا! ومثلنا العليا!».

أمام إهمال العالم له، وعدم اكتراث الطبيعة به، وعقم الانتظار، يحاول الإنسان أن يجد عند الآخرين العزاء والحنان. فيقيم علاقات مع بعض أشباهه من الناس فهو لا يطيق أن يتكلم فى فراغ، دون أن يكون هناك من يستمع إليه على الأقل إن لم يكن هناك من يجاوبه.

فى مسرحية «يا لها من أيام سعيدة» تطالعنا السيدة وينى Wenni بنصفها العلوى فقط: أن النصف الآخر مدفون فى الرمال. ولعل الكاتب يريد أن يعبر بذلك عن الشلل الذى أصابها أو الفناء الذى يستشرى فى جسدها. ويطالعنا إلى جوارها زوجها ويللى Welli وهو ليس أفضل منها حالاً فهى على الأقل إن لم تستطع الحراك تلغو وتتكلم طوال الوقت، أما هو فكم مهمل عاطل عن الحركة والكلام إلا فى النذر القليل الذى ما يزال يربطه بعالم الأحياء، حتى مع زوجته التى لم تعد تطمع منه إلا أن يسمع حديثها حتى لا تشعر أنها وحيدة تماما، إن كل ما ترجوه (وينى) ألا تتحدث وحدها فى صحراء الوحدة، أن يكون هناك من يستمع إليها، تريد شيئا يحطم جدران الصمت الذى تحاول وحدها أن تقهره. تقول وينى فى أسى بالغ:

«من بعيد إلى بعيد زفرة فى المرآة. آه، لو كنت أستطيع أن أتحمل الوحدة، أقصد أن أظل أثرثر وأهذى دون أن يكون هناك من يستمع إلى. (لحظة) ثم (تخاطب زوجها) صحيح أنك يا ويللى لا تسمع كثيراً. فى بعض الأيام لا تسمع شيئًا (لحظة) ولكن هناك أيام أخرى تسمع فيها (لحظة) بحيث أستطيع أن أقول لنفسى فى كل لحظة، حتى حينما لا تسمعنى: وينى! هناك فى بعض الأحيان من يستمع لما تقولين. فأنت لا تتحدثين وحدك تماما. أى فى الصحراء، وهو ما لم أستطع أن أتحمله يوما من الأيام (لحظة) وهذا ما يساعدنى على الاستمرار، الاستمرار فى الكلام المسموع».

ولكى يشعر بوجود الآخرين، يكفى إنسان (بيكيت) حركة من الطرف الآخر ليدل بها على وجوده الواعى. إن (وينى) تلتفت ناحية زوجها (ويللى) وتستفسر منه إن كان يدرك ويتذكر ما تقول، وحينما لا تتلقى منه جوابا لعجزه عن الإجابة، تطرح رأسها إلى الخلف لكى تنظر إليه وتطلب منه أن يجيب ولو برفع أحد أصابعه:

«إرفع أحد أصابعك، يا عزيزى، إن كنت لم تفقد إدراكك تمامًا، (لحظة). إفعل ذلك من أجلى، يا (ويللى) أصبعك الصغير فقط إن كنت لم تفقد شعورك».

وحينما يجيب (ويللى) زوجته برفع يده كلها، تبتهج (وينى) وتصيح قائلة:

«أوه! الأصابع الخمسة، أنت اليوم ملاك. والأن سأستطيع الاستمرار بنفس راضية».

هذه الحاجة التى يشعر بها إنسان (بيكيت) نحو الآخرين نصادفها أيضا عند (هنرى Henry) فى مسرحية أخرى بعنوان «الرماد» وعند (هام hamm) فى مسرحية «نهاية اللعبة» وعند (فلاديمير Valdimir) فى مسرحية «فى انتظار غودو».

وفى بعض الأحيان تستحيل الحركة أو الإيماءة التى تدل على التجاوب أو الاستجابة. مثال ذلك يتجلى فى العلاقة بين (ناغ Nagg ونيل Nell) فى مسرحية «نهاية اللعبة» حيث كل منهما داخل صندوق قمامة بمعزل عن الآخر بحيث لا يستطيع الزوجان أن يتبادلا قبلة:

«نيل: سأتركك إذن.

ناغ: قبل ذلك، هل يمكن أن تهرشى لى؟

نيل: كلا. (لحظة) أين؟

ناغ: فى ظهرى.

نيل: كلا (لحظة) حك نفسك فى حافة الوعاء.

ناغ: أنا أريد أسفل (لحظة) فى التجويف.

نيل: اى تجويف.

ناغ: التجويف (لحظة) ألا تستطعين؟ (لحظة) أمس أنت هرشت لى فى التجويف.

نيل: (بنغمة حزينة) آه أمس!».

تأخذ العلاقة بالآخرين شكل السيطرة والتحكم من الجانب الأقوى، وهذا ما نجده فى العلاقة بين (هام Hamm) السيد و(كلاف Clav) التابع، حيث تنتاب الأول الرغبة فى الشعور بالأثر الذى ينتج عن ممارسته السلطة.

وبالمثل فيما يتعلق بالسيد (بوتسو pozzo) فى مسرحية «فى انتظار غودو» فهو لا يستطيع أن يستغنى عن عبده (لاكى Lucku) ليس من أجل الخدمات التى يقدمها له بقدر ما هو من أجل إشباع نزواته فى التسلط وإصدار الأوامر.

العلاقات بالآخرين:

إن الشعور بالحاجة إلى الآخرين عند بعض شخوص (بيكيت) يعتبر من اللحظات الإيجابية النادرة عند هذه المخلوقات المغضوب عليها فى عالم (بيكيت) العدوانى. فالواقع أن العلاقات الحقيقية التى تربط بين هذه الشخوص، العلاقات الباقية، هى فى أغلب الأحيان علاقات سلبية. ومثل هذه العلاقات تتجلى فى صور شتى من أهمها: علاقات بين الأباء والأبناء، علاقات بين الأزواج، علاقة السيد بالعبد أو الخادم، علاقة الصداقة، علاقة الحب العاطفى، ثم وبصفة خاصة البغض أو الكراهية.

فيما يختص بالعلاقات بين الآباء فقد ناقشنا فى الصفحات السابقة الرغبة التى يشعر بها شخوص بيكيت وتدفعهم إلى العودة إلى بطن الأم بوصف هذا السلوك أول رد فعل فى مواجهة عبث الانتظار. وجدير بالذكر أن هذه الرغبة لا تصدر عن حب بنوى، بل إن الدافع إليها هو الحاجة إلى الحماية من نوائب الحياة ومصائب الدهر. فالحقيقة هى أن الشخوص تشعر بنوع من الكراهية نحو أمهاتهم. فهذا (مولوا Molloi) أول مثال على ذلك يصف أمه بأنها امرأة سيئة السمعة. كما أن شعورها نحوه ليس شعور الأم نحو ابنها وإنما هو نوع من الحنان الذى يكون بين الأزواج. ومن ذلك إنها تسميه: «دان Dan» ولعل هذا هو اسم والده.

أما هو فإن صورة أمه تختلط فى خياله بصور النساء الآخريات اللاتى عرفهن.

وفى إطار علاقة الأباء بالأبناء يستولى على شخوص (بيكيت) شعور بالذنب بمجرد خروجهم إلى هذه الحياة الدنيا، فبمجرد خروجهم من بطون أمهاتهم. بمجرد مولدهم، يصبحون خاطئين، هذا الشعور بالذنب له عواقب وخيمة على العلاقات بين الآباء والأبناء. يقول الناقد (دوروزوا Durozoi):

«إن هذا الشعور يحدد العلاقات العاطفية بين الآباء والأبناء، التى تقوم على الحقد من جيل إلى جيل - أولاً الحقد من جانب الأبناء لأنهم يلقون تبعة الذنب على آبائهم الذين أنجبوهم، ثم من جانب الآباء لأن رؤيتهم لأبنائهم تضاعف عندهم الشعور بالذنب، فليس مولدهم وحده استجلب عليهم الشقاء، ولكنهم يواصلون هذا الشقاء بمنحهم الحياة لمخلوقات أخرى».

ومن قبيل ذلك، فى قصة «أول حب»، نجد البطل يهرب من هذه المسئولية. فما أن يولد له طفل حتى يختل الانسجام الأسرى بين الزوجين ويلوذ الزوج بالفرار يلاحقه صراخ الوليد. وهذا بطل قصة «النهاية» لا يطيق حتى رؤية ابنه الذى يصفه «بابن العاهر الذى لا يطاق» كذلك (موران Moran) فى قصة «مولوا» يحتمل ابنه على مضض ويسىء معاملته. وفى مسرحية «كل الذين يسقطون» تدور الشكوك حول السيد (رونى Roony) وتشير إليه أصابع الاتهام فى جريمة قتل الطفل الذى لقى حتفه تحت عجلات القطار. ومما يؤكد لنا ذلك الحديث الذى أسره العجوز لزوجته معبراً فيه عن مدى حقده على الأطفال ومدى السعادة التى تنتاب الإنسان وهو يقضى على حياة طفل.

إن شخوص بيكيت البائسة تعتقد أنه لا خلاص من جحيم الحياة اليومية طالما هناك أناس يعيشون وآخرون يولدون. أو كما يقول (دوروزوا Durozoi):

«استمرار الناس، استمرار الجحيم».

وإذا كان الآباء لديهم الأسباب التى تجعلهم يكرهون الأبناء، فالأبناء أيضا لديهم الأسباب التى تجعلهم يكرهون أباءهم. فهذا (هام) يشبع والده سبًا وتقريعاً:

«هام: أيها الوغد! لماذا أنجبتنى؟

ناغ: لم أكن أعرف.

هام: ماذا؟ ما الذى لم تكن تعرفه؟

ناغ: أن من كنت سأنجبه سيكون أنت».

وحينما يضيق (هام) بحديث والديه، يفقد صبره ويأمر خادمه بالقائهما فى البحر:

«خلصنى من هذه القاذورات».

نسينا أن نقول أن (هام) يسكن أبويه وعاءين من أوعية القمامة لا يخرجان منهما.

لون آخر من العلاقات بالآخرين نجده فى العلاقة بين الرجل والمرأة أو العلاقة الزوجية.

فى مسرحية «الشريط الأخير» يحدثنا (كراب Krapp) عن علاقاته بأربع نساء أو خمس كان من الممكن أن يجد السعادة معهن. ولكن النتيجة المشتركة لهذه العلاقات كانت الفشل.

وفى «قل ياجو»، يعرف (جو Joe) عدة نساء. لكن الأولى بعد فترة رومانسية هجرته إلى شخص آخر. أما الثانية فقد فضلت الانتحار على الحياة معه. وها هو ذا فى الخمسين من عمره وحيد إلا من الذكريات. فيقول مناجيًا نفسه:

«مهما نصنع، فإن السعادة تتبخر، أو لعلها ليست سوى وهم عابر، أو أن القدر يضع لها خاتمة مأساوية مفاجئة».

بعد هذه العلاقات التى تثار ذكرياتها على لسان الشخوص تأتى علاقات أخرى بين الرجل والمرأة نراها رأى العين، وكلها من النوع الفاشل أيضًا.

مسرحية «نهاية اللعبة» تعرض لنا حالة الزوجين الشهيرين ساكنى أوعية القمامة: (ناغ Nagg) و(نيل Nell) اللذين لا يقوم بينهما علاقة مادية، الأمر الذى يرمز إليه بيكيت بجعل كل منهما داخل وعاء للقمامة، يتجلى ذلك فى هذا الجزء من الحوار بينهما:

«ناغ: هل نمت؟

نيل: أوه، كلا.

ناغ: قبلة.

نيل: لا نستطيع.

ناغ: فلنحاول.

(الرأسان يقترب كل منهما من الآخر فى مشقة ولا يتلامسان، ثم يفترقان).

ومن أمثلة الأزواج الذين نشاهدهم أمامنا على منصة التمثيل السيد (رونى Roony) وزوجته فى مسرحية «كل الذين يسقطون» حيث الزوج العجوز يقترح على الزوجة أن يستمر هو فى السير إلى الأمام، وهى إلى الوراء أو العكس، بحيث لا يلتقيان:

«أجل، أو أنت إلى الأمام وأنا القهقرى. الزوجان المثاليان. أشبه بالمحكوم عليهما فى عالم (دانتى Dante). رؤوسنا مثبتة بالمسامير إلى الخلف ودموعنا تروى مؤخراتنا».

آخر هؤلاء الأزواج الذين يعرضهم علينا بيكيت، نماذج للعزلة فى إطار الحياة الزوجية، هما الزوجان (وينى Wenni) و(ويللى Welli) فى مسرحية «يا لها من أيام سعيدة». فهما مثل (ناغ) و(نيل) يعيشان معا ولكن بينهما حجاب يرمز إليه بيكيت هذه المرة بكثيب أو تل يرتفع بينهما. زيادة على ذلك فالزوج قعيد لا يتحرك إلا زحفاً. أما هى فمبتورة الأعضاء ويرمز إلى ذلك بجعلها تظهر مدفونة

فى الرمال حتى رأسها. ولعل بيكيت بهذه النماذج من الأزواج يريد أن يقول لنا مثل (يونسكو Ionesco) و(آداموف Adamov) إن واحداً زائد واحد يساويان اثنين. وهو ما لا يكون فى الحياة الزوجية الناجحة حيث يساويان واحدًا فقط.

ومن ضروب العلاقات البشرية، الصداقة الوهمية. ولعل فى هذه التسمية حكم مسبق بفشل هذا النوع من العلاقات أيضًا.

إن شخوص بيكيت فى العادة يكونون سجناء أفكارهم الخاصة ومثلهم العليا إن كان لهم مثل عليا. لذلك من العسير عليهم الاتفاق مع من يخالفهم الرأى أو مع الغير بصفة عامة. كل ما هناك إنهم يعقدون صلات وقتية مع غيرهم، ثم لا يلبثون أن يعودوا إلى قواقعهم التى ينطوون فيها على أنفسهم. والصداقة عندهم هى محاولة للخروج من الوحدة من ناحية ومحاولة لإشراك الآخرين فى آلامهم، غير أن الشخوص لا تكون مهيأة فى كل وقت لعقد مثل هذ العلاقة وفى ذلك يقول الناقد (برونكو Pronko):

«ولكن لسوء الحظ، فإن هذه اللحظات التى نشعر فيها بالحاجة إلى الحنان، من النادر أن تتفق مع اللحظات التى يشعر فيها أصدقاؤنا بهذا الشعور: فى مسرحية «فى انتظار غودو»، حينما يرغب (فلاديمير) فى معانقة (إيستراغون) نجد أن الآخر لا يريد هذا العناق، وحينما يشعر (إيستراغون) بهذه الرغبة، فإن (فلاديمير) يغير رأيه».

ومن ناحية أخرى وعلى الرغم من حب (فلاديمير) لزميله (إيستراغون)، فإنه يرفض مساعدته فى بعض الأحيان. وفى أكثر من مناسبة يشير كل منهما إلى أن من الأفضل أن ينفصلا ويذهب كل منهما فى طريق. هذا (إيستراغون) يصرح بهذه الحقيقة:

«فى بعض الأحيان أجد أنه قد يكون من الأفضل أن يذهب كل منا إلى حال سبيله».

وفى قصة (ميرسييه وكاميه Mercier Et Camier) يحاول الصديقان مواجهة العالم معًا. غير أن وفاقهما ليس فى الواقع إلا وفاقًا سطحيًا أو كما يقول أحد النقاد:

«محادثاتهما تستحيل مونولوجات متوازية قلما تتفق الإجابات فيها مع الأسئلة المطروحة».

ومن الغريب أن الشخوص داخل هذه الصداقة الوهمية، إذا كان بعضهم لا يحتمل بعضًا: فإن أحدهم لا يستطيع أن يعيش بعيداً عن الآخرين ويتعذب فى وحدته وعزلته ولعل أشهر العلاقات التى تربط بين شخوص بيكيت هى العلاقة التى تقوم بين العبد وسيده.

مسرحية «فى انتظار غودو» التى عرضت لنا علاقة الصديق بالصديق، تتضمن أيضا هذا النوع من العلاقات الإنسانية: علاقة السيد بالعبد. ومن نافلة القول على حد تعبير (برونكو Pronko):

«أن هذه العلاقة تبدو غير كريمة، بمعنى أنها تفضى إلى انحطاط أخلاقى لكل من السيد والعبد».

هذا (بوتسو) يمتلك (لاكى) ويريد أن يبيعه فى السوق. وهو لا ينفك يوجه إليه الأوامر ويضطره إلى أن يحمل أشياء مختلفة مثل الكرسى أو (العرش) الذى يجلس عليه السيد والحقيبة الخاصة به. كما أنه يهدده دائما بالسوط وينهال عليه بالسباب بداع أو بغير داع:

«الكلام موجه إليك أيها الخنزير أجب».

«إن الكلب العجوز أكرم من هذا».

حتى إن (فلاديمير) أمام هذه المعاملة اللاإنسانية، لا يستطيع أن يكتم غضبه فينفجر صائحًا:

«معاملة إنسان (يشير إلى لاكى) بهذه الطريقة... شىء.. كائن بشرى.. كلا.. هذا علا!

وحينما يعبر (بوتسو) السيد عن رغبته في التخلص من (لاكى) العبد المسخر، يعقب (فلاديمير) على ذلك قائلاً:

«بعد أن امتصصت عصارته، تلقى به مثل.. (يبحث عن كلمة).. قشرة الموز».

أما مسرحية «نهاية اللعبة» فتعرض لنا صورة أخرى من صور هذه العلاقة بين السيد والعبد أو الجلاد والضحية. فهذا (هام) الكفيف، المسمر فى كرسيه المتحرك و(كلاف) الذى يتحرك ولكن فى مساحة محدودة. يشكلان ثنائيًا يذكرنا مع الفارق بالثنائى (بوتسو) و(لاكى). و(هام) هنا هو السلطة والسلطان، أما (كلاف) فهو الذى تمارس عليه السلطة والسلطان. إن (هام) هو الذى يهيمن على كل شىء وهو الذى يتيح فرصة الحياة للعبد (كلاف) الذى لا يستطيع أن يترك سيده (هام) الذى لا يفتأ بين الحين والحين يذكره بهذ الحقيقة ويمن عليه بها:

«أنت لا تستطيع أن تتركنا»، «دارى هى مأواك»، «بدونى (...) لا أب لك. بدون (هام) (...) لا مأوى لك».

وهام يجد متعته فى هذه التبعية التى تربط به (كلاف). وإذا كان (بوتسو) فى مسرحية «فى انتظار غودو» يستعمل السوط والحبل رمزًا للعبودية فإن (هام) إذا كان عاجزاً عن الحركة، إلا أنه ليس عاجزاً عن توجيه الإهانة لكلاف وتعذيبه بالكلمة القاسية التى لا تقل قسوة عن لهيب السوط. إنه أشبه بالمروض الذى يلهب ظهر حيواناته المحبوسة داخل القفص. إن خضوع (كلاف) لسيده (هام) يذهب إلى حد استعماله للألفاظ نفسها التى يستعملها السيد. وإذا حاول (كلاف) أن يتمرد، «فإن هام لا يتأثر لذلك، بل يتصرف بوصفه الطرف الأقوى لأنه يدرك أن (كلاف) تحت رحمته».

ومن غريب هذه العلاقة أنه إذا كان (هام) يستعبد (كلاف) فهو أيضا يحتاج إليه. إن (كلاف) لا يقوم بدور الخادم المسخر، وحسب، بل هو أيضًا من يبادل سيده الكلام، وهو أيضًا الذى يشعر السيد بسيادته وتفوقه. ومن ثم كانت حاجة كل منهما للآخر.

وهذا ما يجلوه هذا الحوار القصير:

«هام: (...) لماذا تبقى معى؟

كلاف: لماذا تحتفظ بى؟

هام: لا يوجد شخص آخر.

كلاف: لا يوجد مكان آخر..».

إن الناقد (جاكوار Jacquar) يرى فى هذه الحالة الخاصة صورة للوضع البشرى كله:

«إن بيكيت يرى أن العلاقة بين (هام) و(كلاف) تمثل بشكل كاريكاتورى ساخر صورة للوضع البشرى كله. وهكذا يقودنا الكاتب إلى حيث يريد، فى طريق مسدود».

وهكذا بعد الفشل فى الحياة الزوجية وفى الصداقة تتجه الشخوص إلى التفكير فى نوع آخر من العلاقات البديلة ألا وهى علاقة الحب العاطفى. فبعض شخوص بيكيت يفضلون الحب. غير أن هذه العاطفة أيضًا تبوء بالفشل. ومن ناحية أخرى فإن كراهية الإنجاب التى سبق الحديث عنها تنعكس على نوعية الحب والجنس فى مؤلفات بيكيت.

هذا بالإضافة إلى أن غياب عنصر الشبان فى مسرح بيكيت فى مقابل كثرة المتقدمين فى السن يقلل من فرصة الحب العاطفى فى هذا المسرح.

وينبغى أن نشير منذ البداية إلى أن هذا الحب الذى يتحول فى بعض الأحيان إلى علاقات مريبة لا يليق أن تعالج من خلال الأعمال المسرحية التى تعرض على الجماهير بشكل مباشر، ولكنها تظهر فى الأعمال الروائية. ففى هذه الأعمال يطالعنا الحب دائما على حد تعبير دوروزوا Durozoi فى صورة قذرة تبعث على السخرية والاشمئزاز خالياً من كل كرامة، فهذا (مورفى Murphy) لا يرتاح لاهتمامه بجسد صاحبته (سيليا Selia). كما أن (ميرسييه Mercier)

و(كاميه camier) يستبد بهما الجنس، فبمجرد عودتهما إلى المدينة يسارعان بإشباعه مع أية عاهرة. وفى أغلب الأحيان تستحيل العلاقات العاطفية إلى مجرد بعض القبلات أو الملاطفات كالتى يتبادلها (وات Watt) ومدام (غورمان Gorman) بطريقة هوجاء.

وأحيانا كما يقول (دوروزوا Durozoi) تتحول العاطفة إلى علاقة شاذة ولكن دون أن تثير شيئًا من الاستغراب أو الاستهجان، فهى تدخل فى إطار العبث العام الشامل الذى يطبع حياة الشخوص.

ولعل العلاقة الوحيدة الناجحة بين شخوص بيكيت هى علاقة الكراهية والبغضاء التى تربط بين الناس. إن الإنسان عند بيكيت كما رأينا لا يريد أن يواجه عبء الانتظار وحده، فيبحث عند الآخرين عن حل أو مادة للترفيه والتسلية. غير أن جميع العلاقات التى أشرنا إليها تبؤ بالفشل. فكلما جرب الإنسان نوعًا من العلاقات قادته إلى طريق مسدود.

إن الآخرين لا يجلبون إلا الاضطراب ولا نجنى من ورائهم سوى الوهم الكاذب، عزاء فى الظاهر صحى مفيد، ولكنه فى حقيقة الأمر سم زعاف. يقول «اللامسمى» فى القصة التى تحمل اسمه: «كذب وخداع كل ذلك (...) الناس والأيام والطبيعة، وارتجاف القلب ووسائل الفهم. كل ذلك من اختراعى (...) لكى أؤخر لحظة الحديث عن نفسى».

ومن ثم كانت قلة الثقة بين الشخوص ومن ثم كانت البغضاء والعدوانية. فهذا (بوتسو) فى مسرحية «فى انتظار غودو» يجعل من (لاكى) دابة حمل. وهذا (مالون Malone) فى قصة «مالون يموت» يشبع الحطاب الذى صادفه فى الغابة ضرباً. وهذا الشيخ العجوز (رونى) «فى كل الذين يسقطون» يقتل أو يتسبب فى قتل طفل صغير إشباعًا لنزوة. وهذا (موران) يعبر عن قسوة سادية نحو ابنه. وكذلك (هنرى Henry) فى «الرماد» لا يكن لابنته (آدى addie) أية عاطفة، بل إنه يتوق إلى التخلص منها».

وفى قصة «كيف يكون» لا يشغل الشخوص إلا اهتمام واحد هو دس فتاحة العلب فى جروح رفاقهم، رفاق البؤس، لإرغامهم على الأنين والتوجع، ذلك الغناء الذى يشجيهم ويخفف عنهم آلامهم الشخصية. وهذا (هام) فى «نهياة اللعبة» يمارس مع (كلاف) لعبة القط والفأر كما أنه يعامل والديه بمنتهى القسوة. كذلك فإنه يرفض أن يعطى المرأة الفقيرة التى ستقضى عليها الظلمة قليلا من الزيت تشعل به المصباح. ويلخص (جان أونيموس J. Onimus) طبيعة هذه الشخوص قائلاً:

«إن هذه الشخوص لا تعيش إلا من أجل أن يؤذى بعضهم بعضاً. أما الحنان فهو بالنسبة لهم ضعف أو مذلة أو خداع».

إن الإنسان الشقى البائس، إنسان (بيكيت) ينطوى على نفسه داخل ألمه وعذابه ويلقى على الآخرين نظرة سخط وغيظ. لا هدف له إلا أن يجرح أو يخدش. فهذا (هام) فى مسرحية «فى انتظار غودو» يسأل (كلاف) أن يمنحه بضع كلمات من قلبه فيسخر منه (كلاف) قائلاً: «قلبى!» وبالمثل فإن (اللامسمى) فى القصة التى تحمل اسمه لا يتعامل بالقلب ولا يريد هذا القلب. وهو يعبر عن هذه الحقيقة بهذه الألفاظ اللاإنسانية:

«ينبغى أن يخرج قلبى من حلقى مختلطًا بقئ الكلام المعسول».

Georges Schéhadé (1910)

جورج شحاده

أنغام شرقية فى المسرح الفرنسى

من المسرح العربي العالمى

جورج شحاده

شاعر وكاتب مسرحى من أصل لبنانى، ولد عام ١٩١٠م فى مصر بمدينة الإسكندرية، من أسرة لبنانية فرنسية الثقافة. التحق بإحدى الجامعات الفرنسية فى باريس لدراسة الحقوق، ثم تردد على الأوساط الأدبية واختلط بشعراء المدرسة السريالية فى أوائل الثلاثينيات، فكان أن اكتشفه الشاعر العظيم «سان جون بيرس» (Saint - Jogn Perse). نشر أول ديوان له عام ١٩٣٨م بعنوان أشعار، الجزء الأول، وبعد عشر سنوات صدر الجزء الثانى، ثم الجزء الثالث عام ١٩٤٩م. كما أصدر ديوانًا عام ١٩٥٠ بعنوان الطالب السلطان (L'Ecolier Sultan)، وآخر عام ١٩٥١م بعنوان لو تصادف حمامة برية (Si Tu rencontres Un Ramier).

أثرت طبيعته الشاعرية وموهبته الشعرية على إنتاجه من المسرح، الذى تحول إليه بوصفه شكلاً من أشكال التعبير، مع المحافظة على روح الأحلام وطابع الخيال الذى فجر قصائده الشعرية، ومن ثم كانت الحفاوة والترحيب، بل والحماسة التى قوبلت بها مسرحياته من جانب الشعراء السرياليين، من أمثال «بروتون» (Breton) و«سوبر ڤييل» (Supervielle) و«ميشو» (Michaux) و«بيكيت» (Pichette) و«رينيه شار» (R. Char).

ومن ناحية أخرى كان هذا الإنتاج المسرحى وراء موجة السخط العارمة من قبل جمهور النقاد الرجعيين، وعلى رأسهم «جان جاك غوتييه» (J.J. Gautier) الذين لم يمكنهم ضيق الأفق والنظرة السطحية من فهم هذا الشاعر، الذى أضاف إلى الشعر أنغامًا مبتكرة، وإلى المسرح أبعاداً جديدة، جعلته فى مكان وسط بين عبث اللامعقول من ناحية، وأدب الأحلام الوردية، والفردوس المفقود من ناحية أخرى.

يسعى جورج شحاده من خلال مسرحياته نحو تحقيق نوع من الموازنة أو التعادل أو التوفيق بين الحلم بسرفه وشطحاته من ناحية، وبين العاطفية بتأثيريتها وإيلاميتها من ناحية ثانية، وبين روح الفكاهة والدعابة من ناحية ثالثة.

أولى مسرحيات جورج شحاده بعنوان السيد نوبل كتبها عام ١٩٣٦م مع أنها لم تقدم على المسرح إلا فى عام ١٩٥١م، وهى تعرض لحياة رجل تقى ورع، يهاجر من قريته التى نشأ وترعرع فيها، ليتفرغ لأعماله فى جزيرة نائية. وحينما يعود إلى وطنه ومسقط رأسه فى أخريات أيامه، لا يلبث أن يصاب بالمرض، فينقل إلى ميناء بعيد ليفارق فيه الحياة.

أما مسرحية السفر فقد نشرها شحاده عام ١٩٦١م، وقام المخرج والممثل القدير «جان لوى بارو» بعرضها على «مسرح فرنسا»، حيث قام بدور البطولة. وتبدأ أحداث المسرحية عام ١٩٥٠م، وهى تروى قصة سفر آخر، فالبطل ويدعى «كريستوفر» يعمل بائعًا للأزرار فى محل أحد التجار، وهو يديم التطلع من نافذة المحل إلى السفن التى تروح وتغدو أمام عينيه كل يوم، فيحلم بالسفر إلى بلاد بعيدة. وهناك فتاة تحبه تدعى «غورغيا»، ومع أنه يستجيب لهذا الحب، إلا أن حبه للبحر وللسفر يملك عليه عقله وفكره، وفى انتظار أن تسنح له الفرصة يتردد على إحدى الحانات حيث يشرب ويثرثر ويستنشق رائحة المحيط. وهناك يتعرف على أحد البحارة فيعرض عليه البحار أن يتبادلا الملابس، فيرتدى كريستوفر زى البحار، فتتملكه نشوة عارمة بقرب تحقيق حلمه القديم فى السفر. ولكن سرعان ما يتم القبض عليه بتهمة القتل، وهو الرجل الطيب البرئ.

فالواقع أن البحار لم يسلمه ملابسه، ويخلع عليه شخصيته إلا للتخلص من جريمة قتل ارتكبها. ويقدم «كريستوفر» للمحاكمة على جريمة لم يرتكبها ولا يستطيع أن يثبت براءته، فقد كان شاهد العيان الوحيد بيفاء.

ويجند «كريستوفر» شاعريته الكامنة فى أعماقه للدفاع عن المجرم أو عن نفسه، كما ينبرى الملاك للدفاع عن الشيطان، وينجح فى إثبات براءته، غير أن هذه القضية قد كلفته كل ما كان قد ادخر من مال لتحقيق حلمه فى السفر.

وهكذا يقضى على «كريستوفر» بألا ينشق ريح المحيط إلى الأبد، ولكن حب «غورغيا» القديم يطفو على السطح، ويعوضه عما فقد، بل ويحقق له حلمه القديم بالسفر إلى جزيرة تملكها هى فى عرض المحيط، فيسافران إليها فى رحلة من نوع آخر.

أما مسرحية حكاية فاسكو التى كتبها شحاده عام ١٩٥٦م. فقد أخرجها وقام ببطولتها أيضا المخرج «جان لوى بارو» بمدينة زيورخ فى العام الذى كتبت فيه المسرحية.

وتدور أحداثها حوالى عام ١٨٥٠م فى أمريكا الجنوبية، وفى الأرجنتين بالذات، وفى إيطاليا حسب إرشادات المؤلف فى ثنايا المسرحية، أثناء إحدى الحروب، حيث يختار القائد «ميرادور» رجلاً هيابًا يدعى «فاسكو»، يعمل حلاقًا، لتوصيل رسالة داخل أرض الأعداء خلال الحرب، فالقائد يعتقد أن الرجل الهياب ينجح، لأنه يتمتع بالشعور «بدقائق الفروق الطفيفة» (Nuances)، ولم يعد هناك من يتوفر فيه هذا الشرط إلا «فاسكو» الحلاق، غير أن «فاسكو» إنسان نقى السريرة، طاهر القلب، على شاكلة أبطال شحاده، لا يحب الحرب، ومن ثم كانت الاحتياطات التى اتخذها القائد لإنجاح مهمته التى يمكن بفضلها تحقيق النصر على الأعداء.

وها هو ذا «فاسكو» فى معمعة الحرب وسط الأعداء، ها هو ذا تتصارعه العواطف المختلفة والمشاعر المتباينة: الشعر والحب والموت، وها هم الرجال المحاربون فى الصفوف الأولى يتنكرون فى زى النساء، ويختفون تحت أشجار

الكستناء، وها هى الغريان تنتظر صابرة، كيف سيتحول الحلاق البسيط إلى شاعر عاشق، وبطل مغوار؟ هذا ما يرسمه لنا «جورج شحاده» فى روعة وبراعة، روعة المصور، وبراعة الشاعر.

ويقع «فاسكو» فى الأسر، ويقتله الأعداء، لأنه أبى أن يفضى إليهم بأية معلومات حقيقية، وتبكيه «مارغريت» تلك الفتاة الغريبة الأطوار، التى كانت تحلم بحلاق بطل. وخرجت تبحث عنه فى كل مكان، ولكنها لم تتعرفه حينما قابلته وجها لوجه.

أما مسرحية أمسيات الأمثال فقد كتبها «جورج شحاده» عام ١٩٥٣م، وبطلها «أرجينجورج»، وهو شاب سمع عن سهرة غريبة ورائعة يعقدها بعض الندماء وسط الغابة، فتتبع أثرهم، وهم مجموعة من العجائز يحاولون خلال السهرة استرجاع ماضيهم وشبابهم الذى ولى إلى غير رجعة، ويحاول «أرجينجورج» أن ينضم إليهم، غير أنهم يخشونه ويترددون فى قبوله فى سهرتهم، فقد لاحظوا أنه ما يزال يحتفظ ببريق الشباب فى عينيه. ومع ذلك، وبعد محاولات، يقبلونه، ولكن على مضض، غير أن النديم الجديد لا يلبث أن يكتشف أن السهرة التى اجتهد للانضمام إليها، ليست كما كان يؤمل عليها من حيث المتعة والروعة، لأن الندماء ليسوا سوى صور كاريكاتورية ممسوخة من الأشخاص الذين كانوا هم فى الماضى، وهم يحاولون عبثا الوصول إلى أعماق نفوسهم، وعلى ذلك فلن تكون هناك «سهرة أمثال»، بل ينقلب كل شىء إلى نكد وغم، بمجرد أن يصل أكثر الندماء همًا ويأسًا، وهو الصياد «إليكس» الذى لا يصطاد فى الحقيقة إلا الليل، ويحاول أن يقتل «أرجينجورج» الذى يشبهه إلى درجة كبيرة بحيث يبدوان وكأنهما أخوان شقيقان، ذلك أن «أرجينجورج» ليس سوى شباب «أليكس» الذى ذهب إلى غير عودة، «وأليكس» الماثل أمامنا ما هو إلا «أرجينجورج» فى حالة الشيخوخة. والغريب أن «أرجينجورج» لا يحاول أن يدافع عن نفسه ضد الكهل الذى يحاول قتله، لأنه ذاق طعم الشيخوخة فى تلك الليلة، وأدرك ما تتضمنه الحياة من خيبة أمل، فهى ليست سوى سلسلة من الآمال الضائعة، وأيقن ألا حياة ترجى للأمل ولا لليقين، واعترف بأن الطهر والنقاء

ليس من سكان هذه الحياة الدنيا، وأن الوسيلة الوحيدة للإبقاء على كل هذه القيم، ومن ثم على الشباب، هى أن يرفض الحياة ويعدل عنها. ومن ثم كان التفاهم التام بين «أرجينجورج» وقرينه، أو التواطؤ التام بين المجنى عليه والجانى. فيشهر القاتل سلاحه ويصرع شبابه. وهنا فقط يمكن لـ «سهرة الأمثال» أن تبدأ بحق، إذ أن «أرجينجورج» قد عثر على سر البقاء شابًا طاهراً نقيًا، هذا السر هو القضاء على حياته بالموت.

فى عام ١٩٦٠م كتب «جورج شحاده» مسرحيته الرابعة، بعنوان: أزهار البنفسج، وفيها يصف لنا ما يدور داخل فندق صغير، تديره سيدة تدعى «مدام بورنيه»، وكيف أن كل شىء فيه ينقلب رأسًا على عقب بمجرد وصول البروفسور «كوفمان»، وهو واحد من شياطين الإنس، يقوم باستغلال ما ينبت فى حديقة الفندق من أزهار البنفسج فى إجراء بعض التجارب العلمية التى يهدف من ورائها إلى تدمير العالم، ومع أن البروفسور يلوذ بالفرار بصحبة فتاة رومانسية المشاعر، آثرت أن تهرب معه، إلا أن نزلاء الفندق يواصلون تجاربه بعد أن كانوا فى بادئ الأمر يعلنون رفضهم واستنكارهم لها، وإذا كانوا قد حققوا النجاح فى تجاربهم، إلا أنهم دمروا بها أنفسهم.

* * *

إن جورج شحاده خلال أعماله المسرحية المختلفة، يريد أن يقول إن معانى البراءة والطهر والشباب لا يمكن أن تتحقق فى هذه الحياة الدنيا. فإن مجرد خوض الحياة والتردى فيها يخرج الإنسان من دائرة هذه المعانى السامية المطلقة، إن بطل «حكاية فاسكو» فى مطلع الشباب، فى طور الطهر والنقاء، يصفه أحد أعدائه قائلا: «عيناه عينا طفل صغير (...) والخبز الأبيض بجانبه يبدو روث حمل»، إن «فاسكو» يلقى حتفه قبل أن يصبح بطلاً كما كان يريد له القائد «ميرادور»، لأنه ينبغى له أن يموت حتى يحافظ على براءته وطهره.

إن عالم جورج شحاده هو عالم الطفولة والشاعرية، وحكايات الساحرات، يجعل الشباب وما يصاحبه من طهر وبراءة نقيضًا للشيخوخة والفساد والفسق

وغيرها من صفات الشر التى بَعُد البين بينها وبين شاعرية الطفولة ووداعتها. وشتان بين هذا العالم وبين عالم بيكيت ويونسكو وغيرهما من دعاة العبثية الذين يصورون العالم خربًا ممسوخًا مشوهًا خاليًا من كل معانى الحب والتفاهم والعزة والبطولة.

إن ما يصوره لنا «صامويل بيكيت» مثلاً فى أعماله الروائية والمسرحية، سواء بسواء، عالم خرب، لا مكان فيه للحب ولا للشباب، ولا للطفولة، وكل ما يتعلق بهذه المفاهيم من مشاعر وعواطف ووداعة وشاعرية، يسكنه مؤقتًا فى انتظار الخلاص أو الموت، مخلوقات طال العهد بينها وبين الآدمية، ومخلوقات ممسوخة، هى فى الحقيقة من بقايا الإنسانية، بل هى حثالتها بكل ما تحمل هذه الكلمة من المعانى المنفرة المقززة، فحينما لا تكون هذه المخلوقات سجينة عجزها أو حبيسة زنزانتها التى اختارت أن تقضى فيها أيامها الباقية، فهى تسير فى طرق لولبية، لا تلبث أن تعيدها من حيث بدأت، فتظل تهيم على وجوهها بلا هدف ولا جدوى، كذلك فإن الأسرة والصداقة والحب، ألفاظ لا قيمة لها ولا معنى.

هذه الشخوص المشوهة تتعلق فى بعض اللحظات العابرة بالأمل فى الخلاص، فتنتظر وتنتظر، ولكن أيضا بلا جدوى، وفى هذا الانتظار اللانهائى المقرون بالوحدة المطلقة، يتقدم بها العمر وتنخرها السنون. حتى الموت يتلكأ فى إنقاذها، وتظل هذه الشخوص التى استحالت أشباحًا يتقاذفها الموت والحياة. بحيث نستطيع أن نقول إنها فى حالة احتضار أبدى أزلى، فى هذا الجحيم الذى تمثله هذه الحياة الدنيا.

وإذا كان «صامويل بيكيت» يصور لنا عالمنا «خربًا» كما رأينا، فإن «أوجين يونسكو» يعرض لنا عالمًا خرفاً، إذا كانت شخوص «بيكيت» تسعى للموت وتستغيب به من واقعها الأليم الذى لا يطاق، فإن شخوص «يونسكو» يؤرقها هذا الموت، ويفسد عليها كل بهجة ومسرة. فلا أمل يرجى مادام الموت نهاية المطاف، والموت عند «يونسكو» صنوف وألوان، فهو يبدأ بموت العلاقة البشرية والمفاهمة

بين الإنسان والإنسان، فهذا النوع من الموت هو الذى يربط بين البشر، فالعدوانية والحيوانية، والشراسة، هى التى تنظم العلاقة بين الزوج وزوجه، وبين الأستاذ والطالبة.

كذلك هناك نوع أخر من الموت نطلق عليه موت الشخصية، أو الموت الخلقى، فالشخوص فى هذا المسرح تفقد شخصيتها الاعتبارية، وتتحول إلى أشخاص أخرين، فلا تنتهى مسرحية «المغنية الصلعاء»، إلا وقد تحول آل سميث إلى آل مارتان، ولا يسدل الستار عن «الدرس» إلا وقد ألغى الأستاذ شخصية الطالبة تمامًا إلى درجة لم يصبح هناك داع لكى يقتلها بالسكين. كذلك ففى مسرحية جاك أو الأمثال تقضى التقاليد والأعراف على الكيان الفردى للشخص، وعلى آماله وطموحاته وتحوله إلى آلة تخرج البيض. ويتجلى موت الشخصية أو إلغاؤها تماما فى مسرحية الكراسى، حيث المجتمع بلا آدمية، يتحول إلى عدد من الكراسى الفارغة لها شكل الآدميين، ولكن بلا روح، ولا مشاعر، أشياء متماثلة ومتطابقة.

ومن فنون الموت الآدمى أيضا فى هذا المسرح، الحيوانية والجمادية، أو تحول الإنسان إلى حيوان وإلى جماد، ففى مسرحية الخرتيت يتحول سكان المدينة إلى حيوانات أعجمية تركض فى الطرقات، وفى «جاك»، البطل يتحول إلى جواد يصهل ويركض.

كذلك يفقد الإنسان آدميته أمام طغيان المادة، فهذا المستأجر الجديد يصنع لنفسه مقبرة من أثاث بيته المتراكم، ويدفن نفسه فيها.

وعلى قمة هذه الفنون من الموت، يتربع الموت العضوى، الموت الحقيقى، فظاهرة القتل منتشرة عند «يونسكو»، فالمدرس يقتل الطالبة فى مسرحية الدرس.

والزوج والزوجة الشيخان ينتحران فى مسرحية الكراسى.

وأحد شخوص «أميديه، أو كيف التخلص منه؟»، جثة قتيل ضخمة تملأ البيت.

و«قاتل بلا كراء» كما يتضح من عنوانها حافلة بجرائم القتل. والموت فيها يتسجد لنا فى شخص نحيل الجسم، ضعيف البنية، يسخر من الأحياء، وإذا كان الموت هو الموضوع الرئيسى فى قاتل بلا كراء فهو كذلك فى «الملك يموت»، ولعبة القتل، ففى الأولى يموت الملك، ومعه تنهار المملكة والعالم كله، وفى فنون القتل يستعرض الكاتب أفانين الموت المختلفة.

باختصار الموت فى مسرح يونسكو يستخدم أسلحة كثيرة، ويستعمل وسائل متعددة كلها تقود إليه.

أمام الموت وجهًا لوجه أو فى انتظاره، تدخل الشخوص فى علاقات أقل ما يقال عنها إنها غير حميمة، لا يحكمها المنطق التقليدى ولا اعتبارات اللياقة، بحيث نجد أنفسنا أمام عالم بلا عقل، يتراكض فيه الناس، كالحيوانات، ويتصايحون كالبهائم والطير، عالم خرف، بكل ما تحمل هذه الصفة.

* * *

أين عالم جورج شحاده من عالم بيكيت الخرب، وعالم يونسكو الخرف، لا ندعى أن عالم جورج شحاده يخلو من العجز ومن الموت، بل قد لا تخلو مسرحية من مسرحياته من حالة موت أو أكثر، لكن الفارق المهم هو أن جورج شحاده يصور لنا عالمًا من الطهر ومن النقاء ومن الشباب والطفولة، الموت يتدخل فيه لا بوصفه هادماً للذات أو مخلصاً من الآلام، وإنما بوصفه الضامن الوحيد للبقاء على الطهر وعلى النقاء وعلى الشباب.

وهكذا فإن مسرح العبث أو اللامعقول بريادة بيكيت ويونسكو وآداموف وجوتييه وتارديو، هو مسرح الخوف والجنون والمعاناة والانتظار العقيم واليأس والضياع والخواء.. ألخ، أما مسرح جورج شحاده فعلى النقيض من ذلك، أو على الأقل خلاف ذلك، ينقلنا من الكابوس إلى الأحلام، ومن الشيخوخة إلى الشباب ومن الأحقاد إلى الحب والمودة والرحمة، ومن العنف إلى الشاعرية.

باختصار، إذا كان مسرح العبثيين هو بحق كما أسماه بعضهم «مسرح بابل»، فإن مسرح جورج شحاده، لا نقول هو مسرح «الفردوس» أو «عدن» كما يزعم البعض، وإنما هو على الأقل ينقلنا إلى مشارف هذا العالم الفردوسى العدنى، الذى طال العهد بيننا وبينه، بل وفقدناه مع الطفولة والشباب.

وإذا كان الموت عند بيكيت يصحب الإنسان من ولادته، وهو الملاذ والملجأ الذى يستعصى على البشر، مع أنهم مؤهلون له بما يصيبهم من شيخوخة ومن عجز وضعف ومرض، وإذا كان الموت عند يونسكو هو هادم اللذات، وخاتمة المطاف التى تؤرق الكاتب وشخوصه وتسلب الحياة كل معنى، فإن الموت عند جورج شحاده يفاجىء أبطاله فى غمرة سعيهم الحثيث للمحافظة على طهرهم ونقائهم، فهو الترياق الوحيد لتحقيق مثلهم العليا، وأهدافهم المطلقة.

وعلى النقيض كذلك من عالم بيكيت القبيح، الذى يستحيل جحيمًا مقيمًا فى هذه الحياة الدنيا، فإن جورج شحاده يصور لنا من العالم جوانبه المشرقة، التى تفيض بحيوية الشباب، وشاعرية الصبا، التى راحت إلى غير رجعة، وصارت فى حكم الفردوس المفقود.

إن عالم جورج شحاده يختلف عن دنيانا التى نعيشها، ولكنه ليس غريبًا عنا، فهو شبيه بعالم الطفولة الذى يداعب أحلامنا، وتتردد أصداؤه فى خيالنا، حيث الكبير والصغير، والأمير والحقير، فى صفاء وإخاء، حيث التوحد بين العوالم المختلفة، بين الطبيعة والبشر، حيث الأشجار تتحرك وتتكلم كالإنسان سواء بسواء، حيث التفاهم ممكن بين الطير والإنسان، وبينه وبين الحيوان.

بالإضافة إلى هذه الشاعرية فى التصوير، وفى المشاعر والعواطف، تتجلى روعة جورج شحاده كذلك فى شاعرية التعبير وغنائية اللغة، وعذوبة الألفاظ، فلغة هذا الكاتب حافلة بالصور البلاغية الموحية، والقدرة على التمثيل والتشخيص والتجسيد، مما يفتح أمامنا آفاقًا جديدة من الواقع المعاش، وأبعادًا جديدة، وعلائق بين الإنسان وأخيه الإنسان، وبينه وبين غيره من الكائنات. فالإنسان والحيوان والنبات يؤلفان عالمًا واحدًا، عماده الأخوة وقانونه الحب،

وكما هى طبيعة التصوير الشعرى والتعبير المجازى، فإن هذا التصوير لا يأتى مباشراً واضحًا، وبخاصة للشخص العادى، وإنما يكتنفه شيء من الغموض، فجورج شحاده لا يسمى الأشياء بأسمائها، وإنما يجنح كغيره من الشعراء إلى أسلوب الإيحاء والتلميح، لكى لا يفسد علينا متعة السبر والكشف، والغوص للذوق، كشف الحياة وأسرارها، وذوق ما يصاحب هذا النشاط من نشوة. إن جورج شحاده الشاعر يحرر الألفاظ من قيودها السياقية التقليدية، محاولاً أن يضفى عليها معان جديدة لا نتوصل إليها بالعقل أو التحليل المنطقى، وإنما عن طريق الإحساس والوجدان، فحديث الشاعر يكون من القلب للقلب، كما سبق إلى ذلك الشاعر «رامبو» وإخضاعه للملكات العقلانية يفسده، ويحيل الأسطورة إلى رماد.

ولعلنا نفصل القول فى شاعرية جورج شحاده فى عرضنا لإحدى مسرحياته وهى مسرحية «مهاجر بريسبان»:

فى عام ١٩٦٥م نشر جورج شحاده مسرحية مهاجر لبريسبان، وهى تقع فى تسع لوحات، عرضت لأول مرة فى مدينة ميونيخ، وفى هذه المسرحية يعود المهاجر إلى قريته ومسقط رأسه فى جزيرة صقلية بجنوب إيطاليا، بعد أن بلغ سن الشيخوخة، وأثرى ثراء كبيراً، يحمله إلى هناك حوذى ساخر فكه، بعربته ذات الحصان الواحد. وخلال الطريق يحدث المهاجر حديثًا أقرب إلى الثرثرة، لكنه لا يخلو من الحكمة والدعابة.

فهو حينما يصل المكان الذى أراده المهاجر، يبادر برفع قبعته تحية للمكان، وحينما يسمع نباح الكلاب يطمئن المهاجر بأن الكلاب فى صقلية لا تنبح وإنما تغنى. وإذا كان المهاجر لا يستجيب لحديثه ولا لفكاهته، فإنه يلجأ إلى الجواد يستشهد به على ما يقول. ومع ذلك يواصل ملاحظاته، وخاصة حينما يجد المهاجر الذى لا ينطق بكلمة واحدة صعوبة فى تعرف المكان:

(أجل يا سيدى، أنظر، كل شيء يتغير.. كل شيء تغير.. كل شيء مضى يا سيدى.. كل شيء يمضى.. هذه حقائق معروفة.. ولا حاجة لأن يكون الإنسان

حاصلاً على درجة علمية لكى يدرك هذه الحقائق (مستشهدًا بالجواد) أليس كذلك يا كوكو؟).

وإذا كان كل شىء قد تغير، فإن الكلاب أيضا قد تغيرت، فليست هى الكلاب التى كانت موجودة حينما رحل المهاجر. والشجر أيضا قد تغير، فقد كبر، والطيور أيضا ماتت ألف مرة، لونها فقط هو الذى يبقى. أما المنازل، فليس لها ذكرى على الإطلاق.

(تلك الأكوام من الحجارة والجير، فليس لها ذكرى على الإطلاق.. إلا عندما تكون لها شرفات.. أليس كذلك يا كوكو؟ (بعد لحظة مخاطبا المهاجر) على أية حال، فإن البنائين الذين شيدوا هذه المنازل قد رحلوا..).

والبقعة جميلة تستحق التأمل والنظر، ولكن الحوذى تأخر، وقد أخبره المهاجر بأنه يريد مواصلة السفر، وليس لديه وقت طويل يقضيه فى زيارة قريته، وعلى ذلك فإن الحوذى ينبه المهاجر لهذه الحقيقة:

(نحن فى منتصف الليل يا سيدى، وهو وقت متأخر جدا بالنسبة لجواد هرم، وحوذى هرم، عليهما أن يجتازا أربعة أودية، ويوصلاك إلى المحطة).

وحينما لا يستجيب المهاجر، يستدير الحوذى بالعربة، ويعود من حيث أتى، ولكن قبل أن يختفى يحذر المهاجر من مغبة بقائه وتلكئه:

(استمع جيدا، لن تجد مكانا تبيت فيه، فلا توجد هنا فنادق ولا حانات للأكل والشرب، إن الرسامين يحضرون كل ما يحتاجون إليه فى سلالهم عندما يأتون هنا يوم الأحد. ثم ، من ذا الذى سيتعرفك فى زرقة الليل، بعد هذه الغيبة الطويلة).

وبعودة الحوذى، يسدل الستار على اللوحة الأولى.

***

وحينما يرفع الستار، عن اللوحة الثانية، نعرف أن مزارعًا من القرية عثر على جثة المهاجر وهو فى طريقه إلى بستانه ساعة الغسق:

(قبل أن يصيح الديك، فى اللحظة التى لا يكون الوقت فيها نهارًا، ولا ليلاً، وإنما نهارًا وليلاً مجتمعين..).

وقام طبيب القرية بالتحقق من الوفاة، وتم دفن الجثة. ويعلن أمين القرية أن العمدة قرر أن يعرض على أهل القرية صورة مكبرة لصورة فوتوغرافية وجدت فى جيب الفقيد، تمثله فى شبابه، وذلك حتى يمكن التعرف إلى شخصيته. ويتولى الأمين دعوة أهل القرية، بقرع طبلته إلى هذا الاجتماع المهم. ويطلب من النساء أولا أن يتقدمن.

(.. النساء أولا، بأمر العمدة، المرجو منهن أن يتقدمن ويتطلعن إلى هذه الصورة، كما نتطلع فى أعماق البئر، ومع ذلك، ففى الماضى كانت توجد مكان هذه العين بئر. كانت النسوة تأتين حول حلقتها.. على النساء أن يتذكرن ويخبرننا: هل صادفن هذا الشاب يوما ما حول البئر؟).

وتتقدم النسوة، الواحدة بعد الأخرى، تنفيذًا لأمر العمدة. ولا يخلو المشهد من دعابة الأمين، مع بعض النسوة، ولكنها دعابة لا تخلو من إيحاءات خبيثة. فالنسوة كن فى الماضى شابات يانعات، ولا يستبعد أن تكون لإحداهن علاقة بالمهاجر أيام الشباب، ولكن بالرغم من ثروة الفقيد، فالتقاليد والشرف أهم.

وإذا كان المهاجر قد عاد إلى القرية ليبحث فيها عن ابن له يورثه ما يملك من مال وفير، فإن التقاليد فى القرية أهم، واعتبارات الشرف أجدر بالاحترام، والنساء فاضلات، والرجال غيورون. ومن ثم كانت أصوات الاحتجاج من النساء تارة، ومن الرجال تارة أخرى، حتى تقدم أحدهم، هو «سكاراميلا»، وكان يتابع المشهد من بعيد، واقترب من الأمين مهددًا:

(اسمع أيها الأمين، بوسعك أن تقول ما يحلو لك، مادمت تحمل هذه الطبلة. ولكننى أحذرك، والدماء تصعد إلى رأسى، أحذرك بأن لا تهزأ بالشرف ولا تستخف بالفضيلة. لقد كان هؤلاء النسوة أجمل نساءالقرية فيما مضى، وإذا كن قد هرمن، فإن الشرف لا يهرم أبدًا، هل فهمت أيها الأمين؟ (يسحب من جيبه

مدية، يفتحها، يفردها، ويفرسها بأكملها فى الصورة «المعلقة» وأخيرا، فهذه من أجل رجلك الميت).

(وبذلك يسدل الستار، على اللوحة الثانية).

* * *

ويرفع الستار عن اللوحة الثالثة، عن «بينيفيكو» العجوز، ولعله أكبر أهل القرية سنا، وخبرة، و«شيتكو» المزارع الذى اكتشف جثة المهاجر. وإذا كانت هذه اللوحة تتقدم بنا خطوة فى الكشف عن أطماع العمدة فى الاستيلاء على ثروة القتيل، فهى من ناحية أخرى لا تزيد سر الميت إلا غموضًا. ولعل أهم ما فى هذا المشهد هو أنه قمة من قمم الشاعرية فى هذه المسرحية، وفى مسرح جورج شحادة بصفة عامة. فى ظلمة الليل التى تخيم على المكان القريب من المقبرة حيث يجتمع الرجلان، يتوسل الشيخ بينيفيكو إلى شيتكو ألا يحرك مصباحه حتى لا ينشر الظلال فى ذلك المكان القريب من المقبرة التى ستستقبل الشيخ الفانى عما قريب:

(لا تهز مصباحك هكذا.. إنه ينشر الظلال فى كل مكان، والمقبرة ليست بعيدة، حيث النساء والرجال الراقدون فى عجلة لمصافحتى ومقابلتى (...) إننا فى الظلام نكون على راحتنا أفضل مائة مرة مما نكون فى صحبة لسان الأفعى الأصفر هذا (يشير إلى لهب المصباح).

وحينما يفشلان فى إطفاء اللهب بعد محاولات متكررة، يعلق أحدهما على ذلك قائلا:

(إنه لهب لعين، يستعصى على الريح العاتية).

ويكمل الثانى هذه الصورة الشاعرية للهب المصباح:

(لهب لعين يريد أن يسمع كل شىء، بعد أن رأى كل شىء).

وحينما يتحدثان عن الحقيبة التى يحملها المهاجر، ويؤكد الشيخ العجوز أنها كانت مليئة بالأموال، يرد المزارع بأنه قام بتخليص الحقيبة من يد الميت، ولم يشعر بوجود ذهب بداخلها، فقد كانت خفيفة:

فيعلق الشيخ على ذلك:

إن هذه الأموال ليست قطعا ذهبية ندسها فى صندوق وتصلصل وتتشاجر حينما نهزها، وإنما هى أموال. عالمية.. خرساء يا شيتكو، أوراق مالية جميلة تتطاير فى الهواء (لحظة) لقد شاهدت فى نابولى سيدة تحصل على منزل له درجان، مقابل بضعة أوراق من هذا النوع (بعد لحظة) فى اعتقادى أن الخُرج كان محشوًا بمثل هذه الأوراق).

وحينما يلمحان نافذة مقر العمدة تضىء على حين فجأة، ثم تنطفىء لتضىء حجرة أخرى، يعلن المزارع أن العمدة انتقل إلى المطبخ، ولكن الشيخ العجوز المحنك العارف بالأمور، له رأى آخر:

(لا يوجد مطبخ فى مقر العمدة، إن المطبخ فى مقر العمدة هو أيضا حجرة الأموات، فى يوم ما يا شيتكو سيدونون اسمك فى سجلات.. المطبخ).

وحينما تضاء غرفة ثالثة يعتقد المزارع أن العمدة انتقل إلى حجرة الاستقبال، لكن العجوز يعقب قائلا:

(لا يوجد حجرة استقبال فى مقر العمدة، إن حجرة الاستقبال هى أيضا قاعة الزيجات. فى يوم ما يا شيتكو، عندما يصبح لك قرنان، يسجل اسمك فى دفاتر.. حجرة الاستقبال).

وبالمثل فإنه لا يوجد صنبور فى مقر العمدة، وإنما هى خزانة المواليد. فليست هناك حاجة لمساحة كبيرة لتسجيل المواليد. وإذا كان المزارع يعتقد بسذاجته أن العمدة انتقل إلى المطبخ مرة أخرى ليقشر تفاحة، فإن الشيخ الحصيف يعلن أن العمدة يتفحص سجل الوفيات.

(إنه فى السراديب، يتفحص اللوحات التى كتب عليها: هنا يرقد فلان).

وهكذا، فإن العمدة يبحث عن أية وثيقة تكون لها علاقة بالمرحوم.

وعند هذا الحد، يضيئان المصباح، أو لسان الأفعى، مرة أخرى، ويعودان من حيث أتيا.. ويسدل الستار على اللوحة الثالثة.

* * *

وتنقسم اللوحة الرابعة إلى ثلاثة مشاهد:

يجمع الأول كلا من بينيفيكو وسكارا ميلا وبيكالوغا وباربى، فقد استدعاهم العمدة لأمر خطير.

ويوحى بينيفيكو بأنه على علم بالسر الذى يحيط بموضوع المهاجر، فهو (أى بينيفيكو) يعمل بوابًا، ومهنة البواب من شأنها أن تبصر من يمارسها بحقائق ومعلومات لا تتوفر لغيره، وبخاصة إذا كان قد عمل بوابًا فى مدينة نابولى.

إنها مهنة من ذهب، مهنة البواب، لما تتيحه من فرص لمراقبة الناس ومعرفتهم، وممارسة نظرية القرائن (يخفض صوته، يغير من لهجته، ثم، وهو يشير إلى صورة المهاجر التى ما تزال معلقة على الشجرة) اسمه «غالار»، أجل، غالار، كيف عرفت أنا ذلك؟ لأننى كنت بوابًا! فمن كثرة فتح الأبواب وإغلاقها يدخل الإنسان بدوره، من فتحة الفلسفة، ويتعلم، ويعرف الكثير من المعلومات، مجانًا، بلا مقابل، فما أكثر فضول المفاتيح!

ولكن سكارا ميلا وبيكالوغا لا يعتقدان أن العمدة استدعاهما من أجل موضوع المهاجر، وإنما بخصوص حظيرة البقر التى يملكها الأول، وأشجار الكرز التى يملكها الثانى.

ولكن بينيفيكو يؤكد أن سبب هذا الاستدعاء هو إكمال التحقيق فى أمر المهاجر، فبعد أن عرضت صورته أمس على النساء أو بالأصح على الزوجات، يستكمل التحقيق بسؤال الرجال أو الأزواج، يعنى باختصار شديد أن السيد غالار له ابن فى القرية، وجاء لكى يراه، ويورثه ما يملك.

«لقد جاء ليرى ابنه! على ظهر جواد، فى تلك الليلة».

ولكن الجميع يؤكدون بسذاجة أن نساء القرية جميعا متزوجات، ولا توجد من بينهن من تدعى «مدام غالار»، فليس من المعقول أن يكون لغالار هذا ابن فى القرية، فمن أين جاء ابنه هذا؟

ويجيب بينيفيكو بخبث القروى، وحنكة البواب:

السيد غالار له ابن.. بدون «مدام غالار»، فليفهم من أراد أن يفهم، أما أنا فإننى أفهم كل شىء. (مخاطبا نفسه، بصوت خفيض) فى نابولى، هذا أمر شائع. (...) «فرانشيسكو أماتوا».. صاحب العمارة الذى كنت أعمل عنده، أنجب بهذه الطريقة قبيلة من الأبناء.

وينسل البواب القديم كالهارب، بعد أن يلقى هذا الحديث أو هذه القنبلة بين القرويين السذج، ويتركهم ينظر بعضهم إلى بعض فى ذهول، فهذا بيكالوغا يعبر عن رأى الجميع:

«إن هذا البواب غامض كالرسائل التى تتلى قبل قراءة الإنجيل فى الكنائس، ولكننى لا أنكر أنه فى بعض الأحيان كان على حق وبخاصة حينما يتحدث عن القرائن، فلنجلس ونفكر، فأنا حينما أكون واقفًا أكون رجلاً فارغا».

وهذا «باريى» يختم هذا المشهد برأى فى المرأة، فهو يرى أن المرأة هى أس البلاء الذى يتجسد فيه الشيطان:

«على المرء أن يكون نحيلاً نحيفاً لكى يرضى عنه الله، لا أن يكون ممتلئا مكتنزًا مستديرًا من اللحم، ناعم الشعر كالنساء فإذا كانت الأرض تكاد أن تكون حكرا للشيطان، فذلك لأنها مستديرة كالمرأة».

«ويبدأ المشهد الثانى من اللوحة الرابعة بظهور الأمين يحمل الطبّلة ليذيع على أهل القرية إعلانا إضافيًا.. بشأن موضوع المهاجر، وأسرار جديدة عن المجهول الذى جاء ليموت فى «بيلفينتو».

ويجمع هذا المشهد بين عناصر الملهاة وعناصر المأساة أو الروح المأساوية والهزلية، وهى صفة تكاد أن تكون قاسمًا مشتركًا فى المسرح المعاصر، فالرجال الثلاثة الغاضبون لشرفهم يشرعون بنادقهم نحو الأمين الذى يتهيأ لإعلان البيان وهو موزع بين تنفيذ أمر العمدة، والقيام بواجبه من ناحية، وبين ما يواجهه من خطر البنادق المهددة التى تقترب منه شيئًا فشيئا، كلما تقدم فى إعلانه من ناحية أخرى، والرجال لا يريدون التلميح والعموميات، بل يطلبون من الأمين أن

يكون صريحا فيسميهم بأسمائهم، ويسمى نساءهم بأسمائهن، بل إن «باربى» أحد الرجال، يأمر الأمين أن يعلن الفضيحة على الملأ:

«أفضحهن أيها الديوث الصغير»!

ويتوقف الأمين بين الفينة الفينة ينظر إلى العمدة مستجيرًا به ومستطلعا رأيه فى الوقت ذاته، ولكن العمدة يشجعه على الاستمرار وإكمال القراءة، ويعلن الأمين أن الغريب يدعى «غالار»، عاد من مدينة «بريسبان» فى استراليا، وهو فى سن الستين من عمره، ويتابع وهو غير مطمئن بسبب تهديد البنادق، فيعلن أن الذى ساق «غالار» إلى القرية أمنية نبيلة هى أن يرى ابنه، هذا ما كتبه فى مفكرته قبل أن يموت.

ومع أن هذه الأمنية مرفوضة شرعاً، لأن جميع النساء فى القرية متزوجات، إلا أن العمدة أخذ على عاتقة أن يحققها، وهنا تشرع البنادق أكثر فأكثر صوب الأمين، ثم تهدد أكثر فأكثر حينما يعلن نتيجة الأبحاث التى أجريت وأثبتت أن الأم واحدة من ثلاث نساء، هن زوجات الرجال الثلاثة، وحينئذ يضطر الأمين أمام تفاقم الخطر أن يتوقف، ويضيف من عنده وهو يتلعثم:

«إننى شخصيا .. أرى.. أن شرف هؤلاء السيدات الثلاث فوق كل شك».

من أين جاء ابن «غالار» هذا؟

سكاراميلا:

«ليس من فرج إحدى بقراتى، طبعا»

بيكالوغا:

ومع كل، فلابد من الدخول فى امرأة للحصول على مثل ذلك. هذا ماسبق أن قلته (لحظة)، أجل من أين جاء ابنه، ابن الكلب هذا؟

سكاراميلا:

«من أحشاء عاهرة أو من إحدى زوجاتنا، إذا شئت أن تعرف، على أية حال هو ما يظنه العمدة، هذا رأيه بصراحة»

وتثور ثائرة القرويين الشرفاء ويهدد باربى أنه لو عاد «سكاراميلا» إلى مثل هذا القول مرة أخرى، فإنه سينزع لسانه من فمه، ويسحقه بحذائه، ثم يعلن أنه سيحضر بندقيته ليفرغها فى صدر العمدة، كما يعلن «بيكالوغا» أنه سيحضر بندقيته ليطلق النار على الأمين، أما «سكاراميلا» فإنه سيطلق النار على الأمين والعمدة، والصورة معا، حتى الشجرة «شجرة الشر» التى تحمل صورة المهاجر، يطالب ثالثهم «باربى» بإطلاق النار عليها.

وبالفعل يخرج الرجال الثلاثة، ويعودون بعد لحظات حاملين البنادق، بينما يسمع لحن الهارمونيكا الذى سمعناه من «بينيفيكو» فى المشاهد السابقة.

ويبدأ المشهد الثالث، بينما الرجال يستعدون لإطلاق النار على الأمين، فى اللحظة التى يتقدم فيها العمدة ويحول بينهم وبين ذلك، معلنا فى تحد ظاهر، أن المهاجر الغريب يترك لابنه ثروة طائلة. حينئذ يتبادل الفلاحون الثلاثة النظرات، وبطريقة لا إرادية يخفضون البنادق، وهنا يغادر العمدة والأمين المكان، ثم يعود الأمين لينظر من فرجة الباب، ويقول بلهجة من يفشى سرًا:

الأموال فى مقر العمدة.. داخل خرج.. ستسلم من اليد لليد.. عجلوا بالاتفاق، وأخبرونا من يكون ابنه قبل أن يتدخل القانون، إن لدينا، فرصة لنتجنب تدخل القانون، وندبر أمورنا بأنفسنا، (لحظة) أسرعوا، من يكون ابنه؟ وإلا فسيؤول كل شىء إلى الملك.

(يهمس وهو مضطرب) فى خرج المهاجر من الأموال ما يمكن أن نشترى بها نصف جزيرة صقلية..

(قبل أن يخرج يلتفت إلى«باربى» قائلا) لا تقل بعد الآن يا سيد باربى إننى ديوث صغير!

وبذلك يسدل الستار على اللوحة الرابعة.

بعد هذا الإعلان الصريح بأن أم ابن المهاجر إحدى النساء الثلاث، من الطبيعى أن يولد ذلك الشكوك فى قلوب الرجال أزواج النساء المقصودات وهذا ما تعرضه اللوحة الخامسة، التى تنقسم بدورها إلى أربعة مشاهد، يحلل المشهد

الأول منها موقف أول الرجال الثلاثة، وهو بيكالوغا مع زوجته، التى تفاجئه جالسًا وحيدًا فى ظلمة الليل فريسة الأفكار السوداء، حتى أنه لم يسمعها، ومن البديهى أن مثل هذه المواقف الإنسانية التى تسجلها هذه اللوحة، قد فجرت شاعرية «جورج شادى» إلى درجة جعلت النقاد الفرنسيين أنفسهم يعترفون بأن صوته حمل أنغامًا جديدة إلى الأدب الفرنسى، يندر تكرارها:

إنها زوجتك التى تتحدث إليك (تقترب منه) فيم تفكر، وحدك (تتطلع حولها) مع هذه الخفافيش، ذات العيون الحمراء، التى تضرب فى الهواء كقطرات المطر؟، أنت، سيد الكرز، الصباغ الماهر كما يسميك الرسامون الذين يأتون من العاصمة «بالرمو» لزيارة بستانك.

ويبدأ الزوج تلميحاته بالإشارة إلى الثوب الوردى الذى ترتديه زوجته «روزا»، بينما هو فى ثوبه الأسود حتى العظام.

روزا : إنه ثوب كل يوم، فلماذا تجده اليوم مختلفا، وتجعلنى أعتقد أننى أسأت التصرف بارتدائه.

بيكالوغا: ولمن تعقصين شعرك هكذا حول أذنك؟.. مع أنه لا توجد هنا نسمة.. بل سكون خانق.

روزا : إنه شعرى طوال الأسبوع، وفى يوم الأحد أجذبه حينما أذهب إلى الكنيسة فى صحبتك.

بيكالوغا: أقول، إن هذه الجدائل، ليست جدائل امرأة طيبة النشأة (لحظة) ففى الأدغال تختفى الأفاعى.

روزا : الأفعى فى داخلك يا بيكالوغا هذه الليلة، إنها تخرج من فمك. عار عليك أن تشير إلى ثوبى البالى وشعرى الذابل لتزيد من إهانتى وتلطيخى.

وتحاول الزوجة أن ترده إلى صوابه، وتصرف عنه هذه الوساوس، وبخاصة حينما تسمع صياحًا صادرًا من بيت «باربى»، الرجل الثانى الذى بدأ هو الآخر يتشاجر مع زوجته، ويندم «بيكالوغا» على مابدر منه، وذلك حينما يؤنب نفسه، لأنه لم ينتقم من العمدة ومن الأمين:

.. كان ينبغى أن أطلق النار.. كان ينبغى أن أطلق النار.. بصرف النظر عنك ياروزا البريئة، وعن السيد «غالار» أو ابنه، كان ينبغى أن أطلق النار.. وأبصق على العمدة ببندقيتى!.. حينما أعلن فينا متحديا: «أن المهاجر يترك لابنه ثروة طائلة».

وتعيده «روزا» إلى صوابه مرة أخرى، لأنه إن فعل ذلك فسيلقى به فى السجن، وهو زوج وأب، ثم تصرفهما عن مأساتهما، ذكريات ابنهما المهاجر إلى المكسيك، وتقودهما إلى ذكرياتهما قبل الزواج، حينما كانت فى السادسة عشرة، وهو فى العشرين.

بيكالوغا: كنت فى العشرين، قبل عشرين عاما! ما أبعد الشبيهان!

روزا: الزمن عجوز، فيه خبث الأطفال.

بيكالوغا: يريد أن يلعب.

روزا: لذلك فإن الأرض دائما مليئة بالأطفال، ولا تهرم أبدا.. أما نحن.. .

بيكالوغا: (بعد صمت) نحن لا نهرم أبدا حينما نكون اثنين.. إن الهرم هو الوحدة قبل أن يكون أى شىء آخر.

ويعدل «بيكالوغا» عن أفكاره السوداء، ويصحب زوجته فى نزهة بين الأشجار، تاركين «بغلة الليل السوداء تعزف على وترها»، حتى يطلع النهار.

ويعرض المشهد الثانى من اللوحة الخامسة نتيجة إعلان العمدة على الزوج الثانى «سكارميلا» وزوجته «لورا»، التى تطلع علينا مهرولة شعثاء الشعر ممزقة الثوب، هاربة من زوجها الذى يلحق بها، زائغ النظرة كالمخبول، فهو فريسة غضب شديد، ويطلب من زوجته أن ترقص كما كانت حينما قابلها أو مرة فى الغابة، فتتهمه بالجنون، وهو لا يدفع عن نفسه هذه التهمة بل يعترف إنه مجنون من العار، ومن الغضب، لقد وجد بين حاجياتها حزاما وعقدين مما تلبسه نساء

المدن، فثارت ثورته، مع أنه هو الذى أهدى زوجته هذه الأشياء، وتصب «لورا» جام غضبها على صورة «غالار» المعلقة، وتحاول المرأة أن تثبت براءتها:

أقسم بالصليب الذى أحمله فى قلب صدرى، وبالصلبان التى نراها فى البيوت، وعلى الطرق، وبتلك التى نرسمها فى الهواء بالأصابع، وهى الصلبان الحقيقية.. أقسم أننى لم أقابل هذا الرجل فى حياتى.

(صمت)، والآن، إذا شئت سأرقص، وكل الصلبان من حولى.

ويعود الرجل إلى هدوئه واطمئنانه، حينما يسمع مثل هذا الكلام، ويندم على ظنونه وعلى تصرفاته مع زوجته، ولكن إلى حين، وبخاصة حينما نسمع نغمات الهارمونيكا، التى يطلقها «بينيفيكو» ذلك البواب اللعين، فيطلب من زوجته إحضار بعض الحجارة، ولعله يمهد لدفنها:

.. ها هو الخوف.. ها هو الهلع ينتابنى من جديد (فجأة، لاهثا، قاسيا) أى أبنائنا الثلاثة ليس ابنى؟.. لا تنطقى باسمه.. لا تمسى شعرة واحدة من رأسه.. قولى فقط فى أى بلد يعيش.. مادام أبناؤنا الثلاثة قد غادروا صقلية.. قولى فقط اسم البلد.

لورا: مادام الذى تحكيه بهتانًا، فسأجيبك: إنه أحبهم إليك.

سكاراميلا: أحبهم إلىّ؟ بناء، يضع أسودا من الحصى فوق قمم المنازل.. متعلقا بالحبال.. عاليا، عاليا، فى السماء. (لحظة) حسن.. فلتتصدع الحبال فى هذه اللحظة، ولتتقطع.

لورا: ...!

سكاراميلا: وليسقط.. كدمية صغيرة.

لورا: (تخر منهارة عند قدمى زوجها) لا تقل هذا، أيها القروى، لا تقل هذا مرة أخرى، أيها الشقى، فمن الجائز أن تستجاب دعوتك.. (..) فلتتماسك الحبال.. فلتتماسك الحبال.

سكاراميلا: (بصوت خفيض، مخاطبا نفسه، بعد لحظة)

فلتتماسك الحبال.. أجل! فلتتماسك الحبال يا إلهى!

وفى المشهد الثالث من اللوحة الخامسة، نشاهد حلما تراه الصغيرة «أنا» وهى رمز للطهر والنقاء فى هذه المسرحية، ولا تأثير لها على أحداثها.

أما المشهد الأخير من هذه اللوحة، فيدور بين الزوجين الأخيرين «باربى» السمكرى، وزوجته «ماريا».

و«باربى» يختلف عن سابقيه «سكاراميلا» و «بيكالوغا»، فهو لم يثر ولم يغضب، لتلميحات أمين القرية، كل ما هناك أنه شعر بالحاجة إلى هواء، فيطلب من زوجته أن تهوى عليه، وهى تفعل حتى تمل، وبخاصة حينما تدرك أنه إنسان بليد لا نخوة عنده، فتتمنى أن يكون أحد أبنائها من المهاجر فقط، لتتمتع بإغاظة «باربى»، ولن تفصح عنه إلا إذا أخذ مقصه، مقص السمكرى، وأحضر لها لسان العمدة ولسان الأمين، وهو إذا كان يعدها بذلك، إلا أنه يهتم بما يجرى فى استراليا التى يهاجر إليها الناس، ويعودون محملين بالأموال، وهو بذلك يمهد لكى يطلب من زوجته أن تدعى أن أحد أبنائها هو ابن السيد «غالار» طمعًا فى الاستيلاء على ثروة المهاجر.

«..حذار أن تكونى من الغباء بحيث تثيرى هنا داعى الشرف.. بهز ثوبك. أما من ناحيتى أنا، فإننى أؤكد لك أن ثروة تملأ بئرًا، هى أعمق من جميع الضمائر كافة، ثم إننا لا نعيش إلا مرة واحدة، يا ماريا، وفى سننا، نصف مرة.. فيجب أن ننتهزها».

وتصعق الزوجة حينما تسمع هذا الكلام من زوجها، وتنهال عليه سبًا وتقريعا ولكنه يحاول أن يهدى من روعها، فهو لايشك فى فضيلتها بأى حال، ولكنها قصة من قصص الرياح يجنى من ورائها الثروة الطائلة، فلا ينبغى أن تعارضه وإلا وجه إليها اتهامًا صريحًا.

افهمينى يا ماريا قبل أن ينفجر غضبى، وأنزع الأشجار وأدوس.. براءتك الآثمة.

وتحاول الزوجة أن تثنيه عن غرضه الدنىء، فهو بذلك يسىء إلى سمعتها بين أهل القرية، ويعرض نفسه لكلام الناس، وإذا كان لا يهتم بذلك كله، فهناك الله الذى يراه، ولكن حتى هذه لديه حل لها.. فيسشرك خورى القرية فى الغنم.

ولكن المرأة الطاهرة تأبى، وتناشد زوجها أن يفيق من هذا الحلم، ولكنه يتوسل إليها أن تقبل، بل ويخر ساجدًا عند قدميها، وأمام إصراره لا تجد الزوجة مخرجًا، فتنفجر صارخة تنادى أهل القرية ليروا ويسمعوا ويحاول الزوج أن يسكتها فلا يستطيع، ولا يجد أمامه إلا المدية، فيطعنها عدة طعنات، فتنهار الزوجة عند عتبة دارها، وينظر «باربى» مذعورا حوله، وقد خيم على المكان سكون الموت، فينحنى على جسد «ماريا» ويقول متلعثمًا من الانفعال والتأثر، ناعتا إياها بوصفين فيهما تحليل صادق جامع مانع لهذه الزوجة الشريفة:

فهى شديدة الطهر وفى ذات الوقت من الغباء بحيث تلقى بنفسها فى أحضان الموت، ولكنها إذا كانت قد رحبت بالموت، فإنما لكى تبقى على طهرها، وتحافظ على عفتها، صنيع سائر الأبطال فى سائر أعمال «جورج شحادة» العربى الأصل.

وتعرض لنا اللوحة السادسة محاولات «بينيفيكو» البواب العجوز، للتقرب من أمين القرية لمعرفة آخر الأخبار، والحقيقة أن الأمين أيضا يريد أن يعرف أخبار الرجال الثلاثة، وموقفهم من الثروة التى تنتظر الوريث فى مقر العمدة، وفى نهاية اللوحة يظهر «باربى» وبطريقة تمثيلية يقنع العمدة والأمين والخورى أنه قتل «ماريا» انتقامًا لشرفه.

أما اللوحة السابعة فتشغلها الصغيرة «أنا»، وهى الطفلة التى ترمز إلى الطهر والحب والأحلام، سبق ظهورها مرتين، وهى هنا تعبر عن تعاطفها وحبها للمهاجر، وفى الوقت نفسه توجز لنا المسرحية وصراعاتها فى بعض الأبيات الشعرية المنثورة:

«منذ أن جئت إلى بيلفينتو.

على جواد اختفى مثل الدخان

كم من خبز أسود وخبز أبيض مختلطين

ولعنات وعبرات

كل ذلك لأنك تملك ثروة

ولأنك كنت محبوبا»

ثم تتصرف بعد أن تركت سترتها الصغيرة على قبره فالوقت صيف وهى لا تحتاج إلى السترة.

ومع أن اللوحة الثامنة تدور حول مقتل زوجة «باربى»، إلا أن مشاهدها تعتبر أكثر المشاهد هزلا وفكاهة، من ذلك النوع من الهزل الذى لا يخلو من العمق والحكمة بل والمرارة أحيانا. ويتمثل العنصر الهزلى بشكل خاص فى اللازمة التى يرددها فلاح عجوز مستفسرًا عما يسمع ويدور حوله: «يعنى إيه؟».

ومن الهزل المأساوى أيضا ما يشاع من أن «باربى» إنما هو دافع عن شرفه وشرف القرية، وأن «بيلغنتو» أصبحت قرية الشرف، بفضل ما قام به «باربى».

الفلاح الثالث: (يصيح حتى يسمعه الأب «أوروورى» الذى خرج قبل برهة) وأنا أعلنها فى حضرة الخورى، ستظل بيلغنتو، حتى بعد ألف عام، قرية الشرف، بفضل «باربى».

الفلاح العجوز: «وحتى ذلك الحين، فهى حفل جنائزى، ونجوم خابية..

وتابوت أموات».

ثم يأمر العمدة بالتحفظ على كل شىء فى منزل القتيلة حتى يتم التحقيق، ويرسل من يطلب من «باربى» القاتل أن يسلم نفسه للشرطة، فذلك خير له.

وحينما يخرج باربى المجرم من بيته يلقاه أهل القرية بأسمى آيات الإعجاب.

جورج شهاده.





مشهد من مسرحية «الرحلة» لجورج شهادة على مسرح فرنسا عام ١٩٦١.

جان جينيه

أو

الشر المقدس

جان جينيه

الشر المقدس

فى كتابه الطريف عن ذكرياته مع المشاهير، يحكى «جان كو» طرفة عن جان جينيه حينما دخل معه أحد المطاعم، فتقدم من مائدتهما عامل المطعم؛ وقام بعملية التنظيف المعتادة. وبعد أن فرغا من تناول الطعام ودفع الحساب انصرف الرجلان ولكن ما إن ابتعدا عن المطعم عدة أمتار، حتى تحسس جان جينيه جيبه وقال لرفيقه:

ـ عد بنا إلى المطعم؟

ـ لماذا، أيها الشاعر؟ (هكذا كان يلقبه)

ـ سرقنى الكلب، ألفى فرنك

ـ من؟

ـ عامل المطعم.

ـ وكيف عرفت أنه هو؟

وما إن دخلا المطعم، حتى أشار جينيه إلى العامل وطلب منه الخروج ليحدثه لحظة وحينما أصبحا خارج المطعم تقمص جينيه شخصية أخرى، وبصوت رعدى وعينين ناريتين، ووجه شاحب، بادر العامل قائلا:

- هات الفلوس يا كلب بسرعة.

وهنا أدرك العامل أنه ليس أمام وجيه من وجهاء المنطقة، وإنما هو أمام واحد من الطائفة. وأسقط فى يدى العامل وأخرج الحزمتين، فما كان من جينيه إلا أن ربت كتفه ودس أحد الحزمتين فى جيبه ورد الثانية للعامل: خذ هذه لك؟.

وعاد أدراجه، فقلت للشاعر:

- وإذا جاء وراءنا ليأخذ النقود.

- إذا عاد سأمزق مؤخرته بالركلات.

- ولكن كيف عرفت أنه اللص؟

- أولا أنا دخلت المطعم والنقود فى جيبى، وخرجت من المطعم بدون النقود.

- ولكن، لماذا هو بالذات؟

- من سحنته. هذا شغلنا.

تقودنا هذه الحادثة وبخاصة العبارة الأخيرة التى تكشف عن خبرة جينيه بعالم الجريمة، إلى طفولته التى ذكرها كل من كتب عنه، وجعل أحداثها المنطلق إلى عالم جينيه العجيب.

حينما بلغ جينيه سن الحادية والعشرين، وكان يعيش مع أسرة قروية هى التى قامت على تربيته، أسلمه رب الأسرة شهادة ميلاده، فعرف أنه لا يعيش مع أمه وأبيه، وعرف أنه ولد فى شارع خلف حديقة اللكسومبورج. فذهب إلى العنوان فوجده ملجأ للأطفال.

وفى كتابه الرائع عن «جينيه» بعنوان «القديس جينيه» ممثلاً وشهيدًا يتحدث سارتر عن هذه الطفولة التى كاشفه بها صاحبها بنفسه فى جلسات طويلة كانت أشبه بجلسات التحليل النفسى، منها عرفنا كيف أن جينيه الذى كان حتى العاشرة من عمره طفلاً رقيقًا وديعًا، وجه إليه الكبار تهمة السرقة وأسموه أيضا لصاً فقرر الطفل المظلوم أن يكون لصًا فعلاً وكان هذا القرار كما يقول سارتر، الفعل الوجودى الأكبر الذى صاغ عليه جينيه حياته كلها فيما بعد.

فى سيرته الذاتية التى أسمها «يوميات لص» يعلن «جان جينيه» تضامنه مع جميع سجناء جنسه ويصرح أنه من الطبيعى بعد أن تخلت عنه أمه وهو صغير، أن يغلو فى حب الأطفال، ومن حب الأطفال، إلى السرقة، ومن السرقة إلى الجريمة أو الترويج للجريمة، وهكذا، كان رفضى لعالم سبق أن رفضنى.

أمام هذا الموقف الرافض من جانب الآخر، كان على جينيه أن يسلك أحد طريقين لا ثالث لهما: فإما أن يعارض هذا الرفض وينقضه عن طريق الاحتجاج وتقديم الأدلة والبراهين التى تثبت براءته، وإما أن يؤكد هذا الرفض. وهذا ما فعله جينيه فكل أعمال جينيه السلوكية والإبداعية تثبت هذا التأكيد وتدعمه إلى أقصى ما يمكن أن يتصوره الإنسان.

ما إن وصل جينيه سن البلوغ فى الإصلاحية التى قضى بها طفولته، حتى لاذ بالفرار وامتهن السرقة والدعارة متنقلا بين السجون وبين البلدان:

التحقت بالجيش متطوعا لمدة خمس سنوات، لكى أحصل على راتب أعيش منه، لكنى بعد أيام قليلة، فررت من الخدمة حاملاً معى بعض الحقائب الخاصة ببعض الضباط السود. وعشت من السرقة فترة، لكننى تحولت إلى ممارسة الدعارة التى وجدتها توافق مزاجى الذى طبعت عليه من التسيب والإهمال».

بعد ذلك، انخرط جينيه فى عالم الجريمة وبعد عشر سنوات أمضاها فى برشلونة، عادإلى فرنسا ليقضى فترة فى سجونها ثم هاجر إلى إيطاليا متنقلاً بين روما ونابولى وبريندزى، ومنها وصل إلى ألبانيا ثم يوغوسلافيا فالنمسا فتشيكوسلوفاكيا، وفى بولندا تم القبض عليه بتهمة تزوير العملة، وطرد من البلاد، ولم يرق له المقام فى ألمانيا تحت حكم هتلر.. «كان الشعب كله من اللصوص، فإذا سرقت أنا فما الجديد فى ذلك؟ إنما أكون متبعا للنظام المتعارف عليه. ولا أكون خارجًا عليه..» ومن ثم أسرع جينيه بالسفر إلى بلد ملتزم بالنظام والأخلاق، بلد يشعر فيه الخارج على القانون أنه خارج على النظام القائم، فعاد إلى فرنسا، أى إلى سجون فرنسا.

وفى ا لسجن أصبح جينيه شاعراً وكانت دواوينه الأولى كلها تدور فى عالم الخارجين على القانون والشذوذ الجنسى. كانت عبارة عن إفرازات تتواءم مع مبدعها ومصادرها. فهى هواجس جنسية شاذة أملتها خيالات سجين منبوذ معزول عن المجتمع، قرر أن يحقق ظن المجتمع فيه. ولكن هذا الشعر الذى يطفح بالرذيلة فى كل صورها وأشكالها، لا يخلو من حس شاعرى متميز، مع جو مفعم بعبق روحانى وعقيدة دينية مكلومة، مما جعل سارتر فى كتابه الشهير عن جينيه يعقد علاقة بينه وبين القديسة تيريزا أفيلا؟ ويخلص إلى نتيجة مؤداها أنه إذا كانت القداسة تكمن فى التذلل الذى يصل إلى حالة الامتثال الكامل والتسليم بأن الخطيئة جزء لا يتجزء من الطبيعة البشرية إلى درجة إلغاء كل غرور وكبر فى مواجهة المطلق، فإن مؤهلات جان جينيه للقداسة تجعله يدخلها من أوسع أبوابها.

أيا كانت صحة هذا الرأى، المهم أن جان جينيه فى هذه الأعمال الشعرية الأولى، استطاع السيطرة على عالمه الداخلى والتمكن من أدوات الكتابة، كما يؤكد ذلك سارتر نفسه: «إن جان جينيه إذا أصابنا بعدوى مرضه، استطاع التخلص منه فكل كتاب نشره ما هو إلا دراما نفسانية أو بسيكودراما؛ وكل كتاب من هذه الكتب، فى ظاهره، تكرار لما سبقه (...). ولكن المحسوس فى كل كتاب يكتبه تزداد سيطرته على الشيطان الذى يتلبسه. عشرة أعوام من الإنتاج الأدبى هى بمثابة علاج نفسانى».

كان من الطبيعى والحالة هذه ، أن يتحول جان جينيه، من الشعر إلى القصص ثم إلى الشكل الدرامى: وهذا يعنى التحول من أكثر الأشكال الأدبية ذاتية وخصوصية، إلى أكثرها موضوعية لقد تخلص جينيه فى أعماله المسرحية من هواجس سيرته الذاتية المحضة والمتمثلة فى عالم السجن والجريمة والشذوذ الجنسى. ولم يكن بمستغرب أن يتحول، جينيه إلى المسرح وهو الشاعر الذى طالما طبع على مواجهة الآخرين، أحكامهم ونظراتهم. الشاعر الذى طبع على التعدى والهجوم على القوانين والأعراف. فحقيقة الأمر أن جينيه، فى جميع ما

قرية إسبانية من القرن السادس عشر.

يكتب، فى حوار باطنى دائم مع الآخر، فى عرض مسرحى دائم، وكان المستغرب ألا يتحول إلى المسرح.

وكان من الطبيعى أيضا أن يختار جينيه شخوص مسرحياته من المنبوذين فى المجتمع والمهمشين من الداعرين والشواذ والمجرمين، ومن المقهورين من زنوج وخدم، هذه الطوائف التى تعيش على هامش المجتمع، لكل منها عاداتها وقوانينها وطبقيتها وهواجسها وتطلعاتها، التى تجعل كل فرد يحلم بتحقيق إنجاز أكبر فى دنيا الشر، يحقق له مزيدًا من العزة والكرامة فى مجتمعه الصغير وبين أقرانه. ومن ثم كان المطلق، وليس النسبى، هو الغاية المنشودة لكل هؤلاء الأفراد. ومن ثم كان القتل والجريمة يمثلان الهدف الأسمى. وكان الشر هو إلهم المعبود الذى تقدم فى محرابه كل القرابين.

القديس جينيه، ممثلا وشهيدا:

حوالى سبعمائة صفحة هى كتاب سارتر عن جينيه أطبق فيها الفيلسوف على جان جينيه بحيث جعله شخصية من شخصيات مسرحياته إن لم تكن شخوصه تعبيرًا عن آرائه. فجينيه فى هذا الكتاب هو الشخصية السارترية المثلى. كل أنواع اللعنات الاجتماعية عرفها جينيه: السفاح، والملاجىء والتشرد، والإجرام، والسجن، واللواط.. كل أنواع الآثام الاجتماعية عاشها جينيه لقد سبق أن اختار الشاب أسلوب حياته وحدد مسارها. وهو إذ ولج عالم الأدب فقدكان بمحض اختيار آخر. «حر»، مطلق، ليس للمجتمع ولا للأعراف أى دور فى صياغته، بل كان الكاتب وحده هو سيد نفسه فيه، يكتب عن نفسه، بالشكل الذى ارتضاه فى نظام من القيم الشخصية، بل الذاتية، فى عالمه الشخصى، كما حاول سارتر نفسه يوما أن يكون من خلال علاقاته المعقدة مع شخوص مسرحياته، ولماذا لا نقول إن «القديس جينيه ممثلاً وشهيدًا» هو الوجه الآخر لسارتر، أو هو القرين، لكنه قرين ناجح، أفلح فى الإفلات من كل القيود التى فرضت على غيره من القرناء، وفى ذلك يقول الفيلسوف، «جاك ديريدا»، وهو يعرف الكاتب: أبرع دراسة فى علم الكائنات الظاهراتية فى العصر الحديث على الطريقة الفرنسية. فبقدر ما يتجلى جانب السيرة الذاتية والنفسانية، بقدر ما يزداد الضغط

السارترى على شخص جينيه وإنتاجه إلى درجة الشراهة والنهم بحيث يكاد أن يكون نوعًا من الاغتصاب أو هتك العرض. مما جعل «كوكتو» فى يومياته يسجل بإيجاز بليغ المواقف النقدية المتضارية صبيحة نشر الكتاب فيقول: على شاكلة كتب النقدية الحقة، جاء هذا الكتاب صورة مضخمة لسارتر لا يعودفيها جينيه مادة الحجر أو البرونز.. لا تمثل جينيه أكثر مما يمثل تمثال الحرية فى نيويورك الحرية الأمريكية.. إن سارتر يبرىء ساحة جينيه.. إنه يقلبه على الناحية الأخرى، أى على وجهه الحقيقى.

أما المخرج جورج باتاى، فهو فى كتاب سارتر عن جينيه ليس فقط واحدًا فمن أثرى الكتب المعاصرة، وإنما يرى فيه أروع ما كتب سارتر:.. وأخيرا، فإن الكتاب يلقى الضوء على وضع الإنسان فى العصر الحديث، الإنسان المتمرد المنبوذ.. إن الكتاب يبرز عيوب سارتر الشخصية كما لم يبرزها أى كتاب أو نص آخر.

الرقابة العليا:

تدور أحداث أولى مسرحيات جينيه، «الرقابة العليا» فى عالم السجن، والسجناء: وهو العالم الأليف للكاتب، وأبطاله أثيرون إليه، فالمجال بالنسبة للكاتب أشبه بالتخصص الدقيق. أول يلفت النظر فى المسرحية أنها تعرض لنا نوعا من النظام الطبقى فى السجن يحكم العلاقات بين السجناء. وهو نظام أشبه بالطبقية الكاثوليكية التى تنظم العلاقات بين رجال الدين. على قمة هذا النظام الطبقى يتربع «بول دى نيج»، الزنجى المحكوم عليه بالإعدام بتهمة القتل المتعمد مع سبق الإصرار. وهو أشبه بالإله المعبود فهو يعبد ولا يرى يليه مباشرة فى السلم «يوفير» وهو أيضا محكوم عليه بالإعدام، ولكن بجريمة قتل دون تعمد وسبق إصرار، وإنما نتيجة ثورة غضب، الأمر الذى يقلل من قيمة جريمته فى نظر الرفاق، وبالتالى ينال من هيبته بينهم، فى المرتبة الثالثة، وهى مرتبة المريد أو المخلص الذى وقع عليه اختيار الزعيم، يأتى «موريس» وهو مذنب فى السابعة

عشر من عمره فى آخر درجات السلم الطبقى الاجتماعى الذى يحكم السجن نجد «لوفران» وهو مجرد لص يحاول أن يكسب احترام الزعيم.

وجدير بالذكر أن السجن فى خيال جينيه هو المعادل الموضوعى للقصر الملكى كما يقول سارتر فى كتابه عن جينيه: فى نظر السجين، يوفر السجن نفس الشعور بالأمان الذى يوفره القصر الملكى لضيوف الملك.. ودقة اللوائح، وتشددها وصرامتها من نفس النوع الذى صيغ منه الإيتيكيت فى القصر الملكى، وكذلك بالنسبة لآيات الاحترام والتبجيل التى يعامل بها نزيل القصر.

فى هذا العالم الدينى المعكوس، يسعى «لوفران» لارتكاب عملية قتل من أجل أن يرتقى درجة ويحظى بتقدير الآخرين، وتسنح له الفرصة حينما يستثيره موريس بعبارته المستفزة: «أنت لست من طينتنا ولن تبلغ ذلك ما حييت»، فينقض عليه لوفران ويخنقه ولا يتركه إلا وهو جثة هامدة، وهو إذ يفعل ذلك إنما يريد، بالإضافة إلى تقدير إخوانه وبالذات يوفير، أن يسعى للخروج من العزلة التى فرضت عليه وإهمال الآخرين. ولكن للأسف ضاعت محاولته سدى ذلك أن يوفير الذى لم يسع إلى إرتكاب جريمته التى رفعته فى نظر الآخرين، وإنما وقع عليه الاختيار لارتكابها، أو على حد تعبيره قدمت له هدية من السماء «أنا لم أسع إلى شىء هل تسمعنى؟ لم أسع إلى شىء مما وقع لى؟ كل شىء قدم لى. هدية من السماء أو من الشيطان ولكنه شىء لم أسع إليه».

إذن، فإن لوفران بالرغم من قتله لموريس لم يرق إلى مرتبة الصفوة التى كان يسعى إليها، وهذا ما اضطر للاعتراف به: أنا فعلا وحيد، تماما. نفس الاعتراف يقر به جينيه نفسه. فشر لعنة تصيب الإنسان هى اللعنة التى تصب عليه من إخوانه، والكتابة فى هذه الحالة هى الحياة إن الإبداع هو الذى يحقق به جينيه ذاته.

تعد مسرحية الرقبة العليا أكثر مسرحيات جينيه التصاقًا بالمذهب الطبيعى، فهى من الوهلة الأولى أشبه بميلودراما عن حياة السجناء. وهى تصلح لتكون

فيلمًا سينمائيًا. ومع ذلك فإن الكاتب لم يكن يريد لها هذا التوجه الطبيعى، بل إن الإرشادات الإخراجية التى وضعها الكاتب نفسه تحذر من ذلك: «المسرحية كلها تجرى فى عالم شبيه بعالم الحلم.. فليحاول الممثلون أن تكون حركاتهم ثقيلة أو سريعة للغاية.. غير واضحة».

ويرى «مارتن أسلان»، أنه بالرغم من مسار المسرحية الغريب، المقلوب، المعكوس. فإنها تشبه الكثير من قصص «توماس مان» و «كافكا»، ذلك أن «لوفران» ما هو إلا منبوذ يسعى إلى اكتساب الجمال الحقيقى الغريزى، يحاول أن يتساوى مع الأشخاص التلقائيين، الخالين من العقد. الذين هم على فطرتهم، لا يتجشمون مشقة للوصول. وحينما حاول أن يتجاوز ضعفه، وأن يقوم بالفعل الذى يجعله مساويًا للآخرين، فإن هؤلاء يرفضونه وينكرونه.

الخادمتان:

ومع «الخادمتان» تثبت قدما، «جينيه» الكاتب، تقنية ولغة كما سنرى. والمسرحية من الوهلة الأولى تذكرنا بسابقتها، «الرقابة العليا» فثلاثى الإجرام نجده ممثلا فى الخادمتين وسيدتهما.

ومنذ بداية المسرحية، ندرك أننا أيضًا أمام تجربة المسرح داخل المسرح ففى غرفة نوم فاخرة، طراز لويس الخامس عشر، تكسوها الستائر والدانتيل، وينيرها النجف الثمين، تتأنق سيدة متغطرسة أمام المرآة، بينما تقوم الخادمة بمساعدتها فى ارتداء الملابس والتزين. ولكننا نكتشف بعد فترة أننا أمام تمثيلية. فالسيدة ليست سوى خادمة أخرى تمثل مع زميلتها الدورين. ونعرف أن السيدة الحقيقية ستصل بعد قليل وهكذا، فى كل مرة تغيب فيها السيدة عن البيت تتبادل الخادمتان «كلير وسولانج» دور السيدة وترتبط الخادمتان بسيدتهما برباط وثيق من الحب والبغض فى آن واحد، وهى، أى السيدة، أصغر منهما سنًا وأكثر جمالاً. وتبلغ غيرتهما على السيدة وحقدهما عليها معا، درجة تدفعهما إلى الإبلاغ عن «السيد» وهو عشيق السيدة وذلك بإرسال خطابات مجهولة المصدر إلى الشرطة، وتعلم الخادمتان أن السيد أطلق سراحه بضمان فتضطربان

ويستولى عليهما الهلع أمام انكشاف أمرهما الوشيك وتقرران قتل السيدة بمجرد عودتها من الخارج وتعدان لها شرابا تدسان فيه السم. وتعود السيدة وتكتمان عنها خبر الإفراج عن السيد، ولكن فى اللحظة التى تهم فيها السيدة، باحتساء الشراب، تلاحظ أن سماعة الهاتف مرفوعة عن مكانها، وتخبرها إحدى الخادمتين بنبأ إطلاق سراح السيد. وفى غمرة لهفتها على السيد تترك السيدة الشراب المسموم وتسرع للقاء حبيبها وتمكث الخادمتان وحدهما، وتستأنفان التمثيلية فتقوم «كلير» مرة أخرى بدور السيدة وتطلب من الأخرى أن تقدم لها الشراب الذى كان معدا للسيدة. وإذا كانت «سولانج» قد فشلت فى قتل سيدتها الحقيقية، فإن كلير فى محاولة لإثبات شجاعتها، تحتسى السم وتلفظ أنفاسها الأخيرة وهى تتقمص دور السيدة.

فى تحليله للمسرحية يرى «سارتر» أنها صورة مكررة للموقف العام فى سابقتها «الرقابة العليا» حيث ثلاثى الجريمة والعلاقات فالسيد المجرم الغائب هو صورة من «بول دى نيج» شيخ المجرمين الغائب أيضًا فى المسرحية السابقة أما السيدة التى بجمالها وحظها من السعادة تعكس صورة السيد، فهى صورة من «يوفير». فى حين أن الخادمتين تشبهان من قريب «موريس ولوفران» فى ضآلة شأنهما أمام تألق الأبطال الحقيقين. وكما أن «لوفران» يخنق «موريس» ليكون صنوا ، لـ «يوفير»، لا تتردد «كلير» عن ملاقاة الموت حينما تجبر «سولانج» على أن تقدم لها شراب الموت. مرة أخرى نجد أنفسنا أمام طموحات السجين وهواجس المنبوذ، الذى يحاول عبثًا أن يصل إلى عالم يمكن أن ينتمى إليه ولا ينكره.

وإذا كان السيد والسيدة فى «الخادمتان» يرمزان إلى قمة طبقية الإجرام مثل «بول دى نيج» و «يوفير» فى الرقابة العليا فهما، بالإضافة إلى ذلك، صورة لصفوة المجتمع، المجتمع المغلق الذى لفظ يومًا ما جان جينيه الطفل. كذلك فإن ثورة الخادمتين على السيدة والسيد ليست مجرد ثورة اجتماعية بقدر ما يطبعها الحنين والشوق أشبه بتمرد إبليس، الملاك الساقط، على عالم النور والفضيلة الذى أرغم على الهبوط منه إلى الأبد.

هذا التمرد، لا يتم التعبير عنه فى شكل اعتراض أو احتجاج، وإنما فى شكل شعيرة أو طقس، فكلا الخادمتين تتبادلان الأدوار، فمرة تقوم «كلير» بدور السيدة و«سولانج» بدور الخادمة، ومرة أخرى العكس. فكل منهما تمر بمشاعر الدورين من العبودية والتذلل إلى القسوة والإهانة. هذه الشعيرة يسميها «سارتر»، «القداس الأسود»، الرغبة فى قتل الشخص الذى نحبه ونحسده فى الوقت نفسه، وذلك فى إطار طقس يتكرر أبدا. ومن ثم فإن هذه الشعيرة لا تتجسد أبدا ولا تتحقق فى الواقع الحى، ولكنها تتكرر أبدا أشبه باللعبة، كذلك فإن الشعيرة من النادر أن تبلغ ذروتها. فالسيدة تصل دائما قبل النهاية. هذ الفعل الشعائرى والتكرار الخيالى له، هما فى الواقع المدخل إلى فهم مسرحيات «جان جينيه» ولم يكن من قبيل المصادفة أن يركز جينيه على هذا الشكل ويطالب به المخرجين.

حينما تولى «جان مارى سيرو» إخراج الخادمتان اختار ممثلتين زنجيتين من جزر الأنتيل، وقد وجد البعض فى اختيار خادمتين ملونتين مغزى سياسيًا، كما قرب بين مسرحية «الزنوج» ومسرحية «الخادمتان» باعتبار أن جميع الأبطال فى المسرحيتين إنما هم جان جينيه نفسه.

وقد أيد بعض النقاد، فى عام ١٩٤٧، المضمون الاجتماعى لمسرحية «الخادمتان» من منظور أنها تتضمن هجوما وتشهيرا بالطبقة الحاكمة، ودفاعا عن المقهورين غير أن «جينيه» لم يقر هذا التوجه وأعلن معارضته فى لهجة حادة: «لسنا بصدد الدفاع عن مصير الخدم. فأنا أعتقد أن هناك نقابة للشغالين، وهو أمر لا يعنينا». وفى موضع آخر يؤكد على خصوصية الموضوع وذاتية القضية «هؤلاء الخادمات سواء كن فاضلات أم لا، هن وحوش كاسرات مثلنا تمامًا حينما نحلم بهذا أو بذاك(...) فأنا أذهب إلى المسرح لكى أرى نفسى فوق المنصة.. فى الصورة التى لا أستطيع ـ أولا أجرؤ ـ أن أرى نفسى فيها أو أحلم بها. ومع ذلك فهى الصورة التى أدرك تماما أنها صورتى». هل نحتاج إلى مزيد من الاعتراف ليؤكد لنا أن جينيه يكتب للمسرح ليرى نفسه على حقيقتها إذن فلنرجع إلى الوراء خمس عشرة سنة تقريبا، إلى حادثة واقعية هزت الرأى

العام الفرنسى. ومن بعدها، «فيلم الأعماق» الذى كتب له السيناريو الكاتب «جان فويتيه» أما الحادثة الواقعية فهى قضية الشقيقتين «بابن» التى أشاد بها السرياليون فى الثلاثينيات واعتبروا القاتلتين بطلتين وتتلخص القضية أو الجريمة البشعة فى أن الأختين «كريستين» و«ليا بابن» كانتا تعملان فى خدمة أسرة برجوازية على أكمل وجه. وذات يوم قامت الشقيقتان بقتل سيدهما وزوجته مستخدمتين فى تنفيذ الجريمة سكينًا وقادومًا. ولم تكتف الشقيقتان بذلك، بل قامتا باقتلاع عيون الضحيتين بأصابعهما وتمزيق الأرداف والسيقان. هذه الجريمة التى عاصرها «جينيه»، واختزن منها فى وجدانه الكثير من العناصر التى ظهرت فيما بعد فى رؤيته المسرحية ولعل من أهم هذه العناصر: العزلة الاجتماعية التى كانت تعانى منها الشقيقتان، والحب الشديد الذى كان يربط بينهما، والاستقامة، ثم وبنوع خاص، العجز التام عن تقديم أى تفسير للمحكمة يبرر نوبة السخط والغضب التى تملكتهما ودفعتهما لارتكاب الجريمة البشعة. كل ذلك كان فى وعى أو لا وعى «جينيه» وهو يرسم صورة «كلير وسولانج» بل وهو يتحول نفسه إلى كلير وسولانج فى غمرة انفعال جنونى إبداعى تجسده، وأفرز فيه ذاته كلها بهواجسها وخيالاتها وتخيلاتها، بشذوذه الجنسى وتمرده وعصيانه، وهو الطريد المنبوذ من المجتمع ولعل مما يؤكد اختلاط كل هذه المشاعر عند «جينيه» أنه أوصى بل طالب أن يقوم بالأدوار النسائية الثلاثة فى المسرحية ذكور فى سن المراهقة.

لقد أصر «جينيه» على رفض جميع التأويلات والتفسيرات التى أثارتها المسرحية عند النقاد، وذلك باسم ما أطلق عليه مسرح الشعيرة أو الطقس الذى يحلم به، على شاكلة مسرح «أنتونان أرتو»، والذى تعد «الخادمتان» باعترافه معالجة من نوعه، ولكنها معالجة (فاشلة). وفى مقدمته التى كتبها للمسرحية عام ١٩٦٣، يؤكد «جينيه» مرة أخرى على لا واقعية المسرحية ويوجه الممثلين فى هذه الطريقة اللاواقعية: «إنها حكاية، أى نوع من القص الرمزى ولعلها استهدفت، حين بدأت فى كتابتها، القرف والنفور من نفسى عن طريق الإقرار وعدم الإقرار بحقيقتى، أما الهدف الثانى فهو إثارة نوع من الجزع فى قاعة العرض».

أما الهدف الأول الذى أشار إليه الكاتب، فهو جلى واضح فى الوقاحة التى يتحدى بها «جينيه» نفسه والآخرين.

صحيح أننا نقرأ فى برنامج المسرحية عام ١٩٤٧ أنها «مأساة المراهقات». ولكننا نعتقد بل نجزم أن هذا التقديم كان من باب تفويت المسرحية على جمهور ذلك العصر الذى تعود على الرقة والعذوبة فى مسرحيات «جان جيرودو». فكان على المؤلف أن يخفف فى البرنامج من وقع الصدمة على المتفرجين، الأمر الذى عالجه أيضا فى اللغة الشاعرية الراقية.

بعد الخادمتين:

مع أن المسرحية قام بإخراجها فى عرضها الأول المخرج الكبير «لوى جوفيه»، مكتشف «جيرودو» و ومخرج معظم مسرحياته. ومع أن المسرحية حققت نجاحا باهرا وفتحت باب النشر لمطبوعات الكاتب التى كانت تنشر فى طبعات محدودة، غير أن ذلك كله لم يحقق للكاتب الوضع الاجتماعى المناسب، فلم يمض عام واحد على عرض المسرحية حتى كان «جان جينيه» بسبب جرائمه السابقة، مهددا بالطرد من فرنسا وعدم العودة إليها إلى الأبد، لولا تدخل كبار الكتاب فى ذلك الوقت وعلى رأسهم سارتر وكوكتو وقيامهم بإقناع رئيس الجمهورية بإيقاف تنفيذ الحكم.

قام «جينيه» فى تلك الأثناء بكتابة وإخراج فيلم بعنوان «أنشودة حب» لم يشاهد عرضه إلا عدد ضئيل من الأشخاص، فقد كان فيلما فاضحا لأبعد الحدود، بحيث لم يسمح بعرضه على الجمهور كان الفيلم عبارة عن صياغة سينمائية لإحدى قصص جينيه فى شكل صور صامته تعكس المعاناة الجنسية المنتشرة فى السجون، ومحاولة السجناء إقامة تواصل جنسى عبر جدران الزنزانات. حتى حينما اكتشف الأمر وعرف الفاعلان وانهال الحارس على الراشد منهما ضرباً بالحزام، ما كان من هذا وهو تحت وقع العقاب، إلا أن راح يعرض شذوذه فى صورة إباحية فاضحة، حتى إن الحارس الذى عجز عن وضع حد لهذه المهزلة، لم يجد أمامه إلا أن يغادر الزنزانة والسجين فريسة لهوسه الجنسى.

فى تلك الأثناء شرعت دار النشر الكبرى جاليمار فى إصدار طبعة بالأعمال الكاملة «لجينيه» ظهر الجزء الأول منها عام ١٩٥١ كما ظهرت الدراسة القيمة التى كتبها سارتر فى العام التالى أما الجزء الثالث من الأعمال فقد صدر عام ١٩٥٣ وشاع أن «جينيه» قد توقف عن الكتابة للمسرح بعد تجربة «الخادمتان» و«الرقابة العليا». وقد عبر الكاتب عن نفوره من عالم المسرح والممثلين فى رسالة لأحد أصدقائه يقول فيها:.. إذا حاول الكاتب أن يكتب فإنه يصطدم بتفاهة الممثلين وغطرستهم وكذلك العاملين فى المجال فلو هانت سوقيتهم، وهذا نادرا ما يحدث، ظهر جهلهم وغباؤهم. لا يمكن أن تتوقع خيرا فى مهنة سمتها الأولى عدم الجدية وعدم التركيز مهنة مبدؤها وشغلها الشاغل هو العرى.

مسرحية الشرفة:

المكوكية أو الدائرية أ والدوار، السمة المميزة فى «الخادمتان» نجدها أيضا فى المسرحية التالية «الشرفة» وهو اسم منزل سرى مشهور، تطلق عليه صاحبته مدام «يرما» منزل الأوهام لأن نزلاءه وهم رجال من كل الطوائف يقصدونه ليحققوا فيه أحلامهم وطموحاتهم. وإذا كانت «الخادمتان» قد بدأت بتمثيلية فالشرفة بثلاث. فهذا أسقف فى إحدى الغرف، يستمع لاعتراف إحدى الفتيات، وفى الثانية قاض يفصل فى جرائم امرأة أخرى، أما الثالثة فيشغلها جنرال يموت ميتة بطولية وكما أسلفنا، فهى ألعاب أو تمثيليات؛ فالأسقف ليس أسقفا، والقاضى ليس قاضيًا والجنرال كذلك، وإمعانا فى تعظيم الشخوص وإشباعا لرغباتهم المدفونة، تجعلهم ربة البيت يرتدون ثيابا فاخرة عريضة الأكتاف بحيث تبدو الشخصية أكبر من حجمها الطبيعى. كذلك فإن المنزل حافل بكل الملابس والأدوات التى تحقق جنون العظمة. كما أن المرايا معروضة فى كل مكان بحيث يتمكن كل شخص من مشاهدة نفسه وهو يعيش أمل حياته أو أمنية عمره.

أما خارج المنزل، منزل الأوهام، فهناك الواقع الذى يهرب منه الشخوص، واقع المدينة التى اندلعت فيها الثورة، فأصوات الطلقات النارية ترى منذ المشاهد الأولى، ونعلم أن الثوار قدعقدوا عزمهم على القضاء على السلطة الحاكمة المتمثلة فى الملكة وأعوانها من أساقفة وجنرالات وقضاة.

ومن الطبيعي أن يتصدى للثورة قائد الشرطة. (لايوجد بين ملابس مدام «يرما» زى قائد الشرطة. وهو أمر له مغزاه؛ فإن دل على شىء فإنما يدل على أنه لا يوجد شخص يطمح فى تقمص الشخصية) وهو الذى يقبض فى الواقع على زمام السلطة فى البلاد.

أما رجال الثورة الذين تحركهم شهواتهم الجنسية، فقد اقترح بعضهم أن تقوم «شانتال» إحدى نزيلات منزل الأوهام، وهى تحب قائد الثورة، برفع لواء الثورة وقيادة طليعتها وإلقاء الأناشيد الحماسية لحفز الثوار على بذل المزيد من التضحيات. ويحاول قائد الثورة الاعتراض، غير أنه لا يستطيع المقاومة، ويرضخ للفكرة.

وعلى صعيد آخر، يتم تفجير القصر الملكى والقضاء على الملكة ورجالها، ويظهر رسول من القصر فى الشرفة الكبرى ويعلن أن كل شىء يمكن إنقاذه إذا تم إقناع الشعب بأن رموز السلطة القديمة لم يصب أحد منهم بسوء وأنهم فى أحسن حال. فهل ستقبل مدام «يرما» أن تقوم بدور الملكة ويقوم نزلاؤها المرتدون لملابس الأسقف والجنرال والقاضى، بهذه الأدوار فى الواقع أيضا؟ وتوافق مدام «يرما» ونزلاؤها ويخرجون بكل عظمة وهيبة إلى الشرفة لتحية الناس. وتلقى شانتال بنفسها على الشرفة فتصيبها طلقة نارية من أسفل فهل هى طلقة طائشة؟ أم أطلقها الثوار لكى يجعلوا من الفتاة رمزًا؟

وتجهض الثورة، ويمارس رجال مدام «يرما» المناصب التى يحلمون بها، يمارسونها في الواقع لكنهم لا يلبثون أن يكتشفوا أنهم يعيشون واقعا، وليس أحلامًا جميلة، كالتى كانت تراودهم، ويجدون فيها متعتهم الحقيقية. سرعان ما اكتشفوا أن الحقيقة لا ترقى إلى الحلم والكذب.

وهذا عاشق مدام «يرما» رئيس الشرطة، وهو أيضا أحد أصحاب الماخور أو منزل الأوهام، يصبح شغله الشاغل أن يأتى من يريد تقليده وتقمص شخصيته ولكن الحقيقة كما أسلفنا أن دوره فى الحياة لم يكن مغريًا بالتقمص والتقليد الشخص الوحيد الذى أراد أن يتقمص شخصيته هو قائد الثورة الفاشلة أو الفاشل.

أما «يرما» ونزلاؤها فهم يقومون الآن بمراقبة مسرح الأحداث بواسطة جهاز معقد من المرايا والمناظير يمكن صاحبة المنزل من الاطلاع على كل ما يجرى داخل جميع غرف الماخور ويمارس روجيه قائد الثورة الفاشلة هوايته فى استعراض القوة والتعذيب. لكنه فى النهاية يضطر إلى أن يمضى فى اللعبة إلى نهايتها: ما دمت ألعب دور قائد الشرطة.. فمن حقى أن أمضى بالشخصية إلى أبعد حدودها، ونهاية مصيرها - ليس شخصيتى أنا - أن أمزج مصيره بمصيرى ثم يستل خنجره ويخصى نفسه، أما قائد الشرطة، فحينما تأكد أن صورته صارت مقدسة حتى فى ذاكرة الشعب، فقدقرر أن يموت، هادئ البال ويدخل القبر الذى بناه لنفسه، أو بمعنى أصح، الضريح أو المزار الذى أعده لهذه النهاية، تعكس صورته المرايا التى تعرض على جماهير الزوار إلى الأبد، وبذلك يضمن خلوده فى وجدان الجماهير، ومن جديد تسمع فى الخارج أصوات طلقات نارية إيذاناً ببدء ثورة جديدة. وتعمد مدام «يرما» إلى طرد نزلائها والتخلص من الثياب الملكية استعدادًا لاستئناف دورها الأول الأصلى كمديرة للماخور أو منزل الأوهام.

وإذا كان «جان جينيه» فى إشاراته الإخراجية الخاصة بمسرحية «الرقابة العليا» قد ركزعلى ضرورة توافر جو الأحلام، فإنه بالنسبة للشرفة لم يكن بحاجة إلى إيراد هذه الإرشادات؛ فمن الواضح أن المسرحية تجرى فى عالم الأحلام: أحلام الكاتب نفسه، «جان جينيه» الذى يعد الجنس والقوة بالنسبة له أمرًا جوهرياً بالإضافة إلى أنهما يخرجان من مصدر واحد؛ هو حلم «جان جينيه» الذى ظل يلاحقه ولم يتخلص منه طول حياته: طبيعة رجال القضاء ورجال الشرطة ورجال الذين الطفل «جان جينيه» المنبوذ من المجتمع والذى لا يفهم شيئًا من الدوافع التى تحرك أجهزة القهر فى الدولة، ولا الدوافع التى تحرك الأفراد الذين يمثلون أداة الدولة، لقد انتهى الطفل المنبوذ إلى نتيجة باهرة وهى أن هؤلاء الرجال جميعًا لا يفعلون سوى شىء واحد، وهو الاستجابة للدوافع السادية (التلذذ بتعذيب الآخر) والسيطرة على الآخر التى تحركهم، وأنهم لا يسخرون رموز الإرهاب التى تحيطهم - طقوس المحاكم والجيش

والكنيسة - إلا من أجل تدعيم وتأكيد هيمنتهم وهكذا، فإن الجنس، الذى يمثل بالنسبة «لجينيه» قضية هيمنة وخضوع؛ وسلطة الدولة التى تتجلى فى هيمنة المحاكم والشرطة على السجناء، إنما هو شىء واحد وكل لا يتجزأ.

لاشك أن رؤية «جينيه» رؤية شخصية، شكلها تكوين الكاتب وتركيبه النفسى والمزاجى الذى فرضه بالتالى ما تعرض له من بؤس وقهر فى طفولته وشبابه الأول. وإذا كانت هذه الرؤية تتضمن جانبًا من الحقيقة، فهى أولا وقبل كل شىء حقيقة تخص الإنسان الغربى والمجتمع الأوروبى، مجتمع انفلت من الضمير ومن الوازع الدينى. فكان لابد أن يبدو خلوا من كل معنى أو عقلانية. هذه الصورة العبثية للمجتمع الغربى تزداد بشاعة وقبحًا حينما يرسمها سجين مر بطفولة تعسة وتعرض للظلم والقهر، هذا التصوير يزداد بلاغة وقوة حينما يصدر عن شاعر موهوب مرهف الحس مثل «جان جينيه» لقد اختار «جينيه» أو بمعنى أصح، لم يستطع أن يرى من هذا المجتمع إلا الجانب البغيض الممسوخ، ولكنه جانب له وجوده وله قيمته. كما أن أجهزة الدولة من شرطة وقضاء وكنيسة ليست موكلة بإذكاء غرائز كبار رجال الدولة الذين يشغلون المناصب العليا وحسب. ولكن الذى يهم «جينيه» هو عرض العبث المدمر الذى يهدد بانهيار المجتمع السياسى وبوسائل لا يستطيع الفرد أن يدرك حقيقتها ولا أن يمارس عليها أى سلطان.

لا يفوتنا أن نشير إلى الملامح المشتركة بين شخوص المسرحيات التى عرضنا لها حتى الآن إن «روجيه» قائد الثورة يشبه إلى حد كبير «لوفران» فى «الرقابة العليا» وكذلك «كلير» فى «الخادمتان» فإذا كان «لوفران» يحاول أن يقهر عزلته وحقارة شأنه عن طريق قتل موريس، فإنه لم يجن شيئا من وراء الجريمة التى زادت من حدة عزلته، بالمثل، فإن كلير التى فشلت فى قتل سيدتها تقتل نفسها وهى تتقمص دور سيدتها. بالضبط كما قام «روجيه» بتنفيذ عملية الخصى التى يريدها لقائد الشرطة فيشخصه هو متقمصا شخصية الآخر.

هذا التجريد فى التصوير جعل الشخوص فى «الشرفة» ليست شخوصًا بالمعنى المتعارف عليه، إننا أمام مجموعة من الدوافع أو الغرائز التى لا تشكل

شخوصا إنسانية حقيقة. كما أن الحبكة ضعيفة، هذا إذا سلمنا بوجوها. كل ما يجرى أمامنا هو مجموعة من الطقوس أو الشعائر البعيدة عن الحقيقة والواقع.

مسرحية الزنوج:

فى نهاية «الشرفة» وعند إسدال الستار تقوم مدام «يرما» بإطفاء الأنوار فى منزل الأوهام، وهى تخاطب جمهور المتفرجين وتطلب منهم العودة إلى بيوتهم «حيث من المؤكد ستجدون كل شىء، أكثر زيفًا وكذبًا». أما فى منزل الأوهام فسوف تستأنف مدام «يرما» عملها كمديرة للماخور وتعود الأوهام من جديد.

تكاد مدام «يرما» بحديثها هذا أن تهيئنا لمسرحية جينيه الجديدة «الزنوج» وهى ليست هذه المرة، كسابقاتها، وهمًا يعرض علناً من خلال شخوص من الخدم أو المساجين أو البغايا أو الثوار. إنها طقس فعلى يقدمه مجموعة من الزنوج يمثلون عملية اغتيال شعائرية تتكرر كل يوم، وتقع فى مكان ما خارج المسرح، فى الوقت نفسه الذى نتفرج فيه على العرض، ذلك لأنه هناك كالعادة، عدة مستويات للظاهر والباطن، أو للحقيقة والوهم. هناك أولاً المستوى الذى نحن طرف فيه، جمهور متفرجين، وحيث الزنوج ممثلون فوق المنصة أمامنا، فى هذا المستوى يكون الخطاب موجهًا إلينا نحن بوصفنا جمهورًا، بل فى لحظة معينة من العرض يطلب إلينا الصعود على المنصة للمشاركة.

على مقربة من العرض، يقع فعل «حقيقى» خارج المسرح نعرف خبره من الممثلين أنفسهم يتلخص فى أن زنجياً خائنًا لبنى جنسه تتم محاكمته ويندب بطل آخر ليقضى على العدو. غير أن جمهور البيض ممنوع من مشاهدة هذه العملية الحقيقة التى تجرى فى الكواليس. كل ما يمكنه مشاهدته هو المستوى الثالث الذى يمثل الاستعراض، والأقنعة والطقس.

ويؤكد «جينيه» أن مسرحية «الزنوج» كتبت لكى يشاهدها جمهور من البيض، ولو حدث وعرضت أمام جمهور من الزنوج، فلابد من وجود شخص أبيض على الأقل بين جمهور المشاهدين لأن المشاهدين هم جزء لا يتجزأ من العرض، على شاكلة الحضور فى عملية القداس الدينى فالزنوج الذين يمثلون اغتيال سيدة

بيضاء نرى نعشها أمامنا فوق المنصة، هؤلاء الزنوج، هناك لجنة قضاة من البيض تقوم بمراقبتهم والحكم عليهم، وهى موجودة فى عمق المنصة، هذه اللجنة التى من بين أعضائها الملكة والقاضى والحاكم هم فى الحقيقة زنوج يلبسون أقنعة بيضاء وقفازات بيضاء لكنها تسمح برؤية بشرتهم السوداء، وبعد أن تقوم الفرقة بتمثيل الجريمة، ينزل أعضاء المحكمة من فوق منصتهم ليقوموا بجولة خيالية داخل الأدغال بغرض معاقبة السود. غير أن الملكة السوداء تقهر الملكة البيضاء. تنتهى المسرحية برقصة يشارك فيها الجميع بما فيهم أعضاء المحكمة بعد أن يخلعوا أقنعتهم، وهى القصة التى بدأت بها المسرحية.

على هذا النحو يكون الممثلون السود موزعين إلى مجموعتين: مجموعة البيض الذين يعبرون عن هواجس السود ووساوسهم تجاه البيض، ومجموعة المقنعين التى تعبر عن هواجس البيض ووساوسهم تجاه السود، وبذلك يكون الجمهور الأبيض فى القاعة وجها لوجه أمام صورته الكاريكاتورية الساخرة الماثلة فوقة المنصة. ويكون الممثلون السود بذلك بين مجموعتين من المشاهدين البيض. كل ما هناك أن المجموعة الماثلة فوق المنصة تتألف من بيض ولديهم خيال السود؛ وهم بذلك يتقمصون طبقات السلطة المختلفة فى المجتمع الاستعمارى، وهم الملكة والحاكم والقاضى والرسول والتابع. وإذا عرفنا أن الحاكم جنرال من الجيش، استطعنا القول أن هذه الشخوص فيما عدا الرسول، لها نظائرها فى مسرحية «الشرفة».

كذلك الهاجس الجنسى المسيطر على شخوص «الشرفة»، نجده فى وصف السيدة البيضاء التى يضمها النعش، من أنها انبهرت بالقوة الجنسية لزائرها الأسود حتى إنها دعته إلى غرفة نومها حيث قام باغتصابها وقتلها. وكما فعل قائد الثورة الفاشلة فى الشرفة حينما قام بقطع عضو ذكورته، يقوم الأسقف الرسول بخصى نفسه.

فى محاولة للتخفيف من وقع النقد اللاذع الذى يتعرض له البيض من جانب السود، يذكر المخرج جمهور المتفرجين البيض بأنهم أمام عملية طقس من طبيعتها المبالغة والتهويل بالإضافة إلى المبالغات التى هى من صميم الفن عامة والمسرح بوجه خاص.

وكما هو الحال بالنسبة للخادمتين فى مسرحية «الخادمتان» اللتين لا تمثلان فقط طبقة الخدم، وإنما ترمزان إلى جميع الطبقات المقهورة، فإن الزنوج فى «الزنوج» الذين يقوم بأدوارهم الزنوج، ليسوا فى الحقيقة زنوجًا. وقد أشار الكاتب نفسه إلى ذلك: ذات مساء طلب منى أحد الممثلين أن أكتب مسرحية يقوم الزنوج بأدائها. وإننى أتساءل: من هو الزنجى؟ أولا، وما لونه؟ الحقيقة أن الزنوج فى المسرحية هم صورة لسائر المعذبين فى الأرض المقهورين والمنبوذين. وهم بشكل خاص، «جان جينيه» نفسه الذى اتهم بالسرقة فى سن العاشرة وقرر أن يصبح لصًا.

وعلى الرغم من الجو الكابوسى الذى يطبع المسرحية وسائر مسرحيات «جينيه» وعلى الرغم من القتامة التى تخيم على الشخوص التجريدية والمجردة فى الوقت نفسه من عواطف البشر، يحاول الكاتب فى ختام المسرحية أن يترك بصيصا من النور وشعاعًا من الأمل، حينما يبقى فوق المنصة شخصيتان هما «فيلاج» و«فيرتو» ويحاول «فيلاج» أن يتعلم حركات الحب مع صعوبتها. وهكذا على غير العادة والشائع فى مسرح «جينيه» الأسود يجرؤ بعض الشخوص على إقامة نوع من العلاقات الإنسانية.

البارافانات أو الأستار:

صحيح أن المسرحية تتعرض لحرب الجزائر، ولا يخفى فيها توجه الكاتب بين طرفى الصراع، لكن هذا الموقف السياسى لا يعنى أن «جينيه» قد تحول مثل «آداموف» عن مسرح العبث، إلى المسرح السياسى الواقعى. الحقيقة أن هذه المسرحية توجز وتردد ما جاء فى سابقتها «الزنوج» فهى تعرض لمأساة المعذبين فى الأرض وهم هنا الفلاحون الجزائريون المهمشون، فى صراعهم ضد قوى السلطة لكن فى حين جاءت الزنوج صورة شاعرية مركزة، فإن «جينيه» هنا يبسط هذه الصورة على أربعة طوابق أو مسطحات فى الهواء الطلق، كما أن المسرحية تضم عددًا هائلاً من الشخوص يقارب المائة.

كتب «جينيه» مسرحية الأستار أثناء حرب تحرير الجزائر وكما هو الحال فى مسرحياته السابقة حيث تذوب الشخوص وتختفى فى شخصية الكاتب، فإن

الجزائريين هنا، الذين عرفهم، «جينيه» جيدًا وخالطهم، ما هم سوى تكأة يعتمد عليه الكاتب فى تجسيد الهواجس الأسطورية التى تتلبسه والسخط والأحقاد التى تعتمل فى نفسه تجاه قوات القهر على اختلاف أنواعها.

أولا، العنوان نفسه له مغزاه لما يعبر عنه من معانى الستر أو الكفر فما الساتر إلا نوع من الأقنعة، وهو أيضا يشير إلى الديكور الذى يتكون من عدد الأستار أو البارافانات رسمت عليها مناظر وأشياء.

أما موضوع المسرحية الذى يدور حول التعريض الساخر والكاريكاتورى بالمستوطنين الفرنسيين من ناحية، والعسكريين منهم من ناحية أخرى مما جعل عرض المسرحية فى فرنسا متعذرًا بينما تدور رحى الحرب فى الجزائر، وكذلك بسبب مشاهد الجنس الصارخة التى ليس لها مثيل فى مسرح «جينيه» السابق لذلك فقد قدمت المسرحية لأول مرة فى مدينة برلين الغربية فى مايو ١٩٦١ وذلك بعد حذف مشاهد كثيرة من المسرحية الأصلية التى لم يتم عرضها فى فرنسا إلا فى عام ١٩٦٦.

ويستغرق عرض المسرحية الكامل خمس ساعات تقريبا وهى تتضمن خمسة وعشرين لوحة. ويبلغ عدد شخوصها قرابة المائة موزعة على حوالى عشرين ممثلا وممثلة. ومثل هذه المسرحية الملحمية إنما يناسبها فضاء الهواء الطلق وهذا ما أشار إليه الكاتب، وذلك بسبب التنوع الشديد للمشاهد والمستويات المختلفة للمسطحات. وكذلك بسبب تزامن الأبعاد وغزارة الصور.

يبدأ العرض بمجموعات متعددة من الشخوص الغريبة بعضها عن البعض الآخر. يصطدم بعضها بالبعض الآخر. ويخترق بعضها البعض الآخر. وتمضى فى طرق متوازية لا تلتقى ولا يعرف بعضها بعضًا.

يبرز من هذه الشخوص عدد قليل فى كل مجموعة. أولا، الثلاثى العربى البائس المكون من سعيد وزوجته ليلى وأمه. ثم بغايا الماخور وعلى رأسهم وردة

ومليكة، ثم كبار المستوطنين البيض السيد «هارولد» و «بلانكنس» وزوجته وأخيرًا العقيد والرقيب والجنود.

حول كل نواة من الشخوص، جمهور آخر من الأشخاص يتسلقون فيصبح أحدهم على حين فجأة بؤرة الحركة، من هؤلاء على سبيل المثال، «خديجة» و«أومو» وهما امرأتان عجوزان تعتبران امتدادًا وتكرارًا لشخصية الأم التى هى الشمس الحقيقية فى النظام كله، وتقوم النسوة الثلاث بالإضافة إلى وردة بتوجيه الثورة وتحريكها حتى غايتها. لذلك فإن النسوة هن اللائى يحققن، وسط تعقد المشاهد نوعا من الاستمرارية والتواصل للحدث.

بدءًا من اللوحة الخامسة عشرة يتحول الصراع الدائر بين الظالمين والمظلومين إلى صراع بين الموتى والأحياء، فالموتى يخترقون أحدالبرافانات الورقية البيضاء ليبلغوا منطقة اللامكان، حيث لا مجال للزمن ولا للعواطف، وحيث يقوم الذكاء الصافى، ذكاء الماضى، بتغذية وتنشيط نوع من التفكير الواعى لحركات الموتى الذين يتحولون من ممثلين إلى مشاهدين، ويتدفق الموتى كل يمزق ساتره أو بارافانه. وسرعان ما يستولون على الطابق الرابع من المنصة ويطلون من أعلى على الأحياء وهم يتطاحنون فوق مستويات المنصة الثلاثة الأخرى الواقعية: ففى أسفل مستوى، المستوطنون الفرنسيون فى ثياب مهلهلة حاملين النياشين والأوسمة. وفى المستوى الثانى، ميدان القرية والماخور، حيث ماتزال مليكة تستقبل زبائنها، أما المستوى الواقعى الثالث، فتشغله البقالة والسجن الذى يدخله القاضى، ملك اللصوص، ذلك أنه لم يعد هناك قاض، «لم يعد هناك سوى لصوص قتلة ومشاغبون».

ويتطلع الجميع فوق وتحت، وبفارغ الصبر، إلى حدث ما. ألا وهو وصول الثائر سعيد إلى ميدان القرية، وهو لص وخائن وقاتل فى الوقت نفسه. وثورة سعيد تتجاوز الدوافع التى وراء نضال قومه. وهو لا يتردد فى خيانتهم. وهو لا ينفك يغوص ويتردى من حضيض إلى حضيض ومن مهانة إلى مهانة. هذا المسيخ الدجال يتخذ زوجة له أقبح نساء القرية، ليلى، وهى تجمع إلى القبح

الغباء واللصوصية. وبالرغم من ممارسته لشتى أنواع الخطايا والذنوب، يصل سعيد بدجله وشعوذته إلى درجة القداسة على طريقة، «جان جينيه». فها هو ذا يعلنها صريحة: لسوف أستمر حتى نهاية العالم فى تدنيس نفسى، كى أدنس العالم. وتحاول «أومو» أن تدافع عنه أمام المحاربين الجزائريين الذين يعرفون حقيقة أمره ومن ثم يعتبرونه عدوًا لهم: ينبغى أن نحافظ على رجلنا الغالى سعيد.. وزوجته القديسة.. غير أن المجاهدين لا يجيبون على هذا الطلب إلا بخمسة طلقات نارية يردون بها «سعيدا» واضعين بذلك نهاية للشعيرة.

وترى «أومو»، وهو مايراه «جينيه» أيضا، أن المجاهدين أصبحوا صورة مخزية من أعدائهم بمجرد أن أصبح لثورتهم معنى، بمجرد أنهم كفوا عن أن يكونوا ثماراً يانعة تسقط من الشجرة فى ليلة عاصفة من أول المسرحية إلى آخرها لا ننفك نشعر بالبغض الذى يكنه «جينيه» للأسباب الوجيهة وروعة حرب الثوار، والنظام أوقواعد الأخلاق التى يريدون تأسيسها، ويدافع عنها الجندى الجزائرى:

- الحرب لها قوانينها.

- لكنها ليست القوانين الأخلاقية.

- بلى، فهى تعلمنا ماذا سيكون السلام.. لم نعد نريد أن نقتل أحدًا أولا يقتلنا أحد. نريد أن نكون الجانب الأقوى. لابد من السلاح.

- لحماية ماذا؟

- (بعد لحظة صمت) لست أدرى، ولكن لابد من السلاح.

من أروع المشاهد فى المسرحية وأقساها وأكثرها تعبيرا عن توجهات الكاتب، مصرع خديجة على يد المستعمر، مما يلهب روح الحقد عند الجزائريين، إنه دعوة الشر، المطلب الرئيسى عند «جينيه» نفسه (أكثر من العرب) والتوجه الأخلاقى للكاتب كما يعبر عن ذلك المخرج «جورج باتاى» وفى ذلك تقول خديجة وهى على فراش الموت معبرة عن فلسفة الكاتب نفسه، ومحرضة قومها على الثأر:

«أيها الشر الرائع، أيها الشر، أنت الذى يتبقى لنا حينما يتخلى عنا كل شىء، أيها الشر السحرى، أنت ستكون عوننا، أتوسل إليك وأتضرع أن تمد شعبى بالخصوبة».

تتجلى فى المسرحية قوة اللغة التفجيرية. كما يبرز فيها على شاكلة المسرحيات السابقة ألاعيب الظاهر والباطن الملتصقة بحقيقة الفن المسرحى. ولعل ديكور البارافانات فى حد ذاته أول دليل على ذلك وهو يطبع المسرحية كلها بطابعه. ويريد «جينيه» إبراز ذلك فيوصى بوضع قطع ديكور حقيقة بجوار البارافانات (دلو أو دراجة) لإظهار التناقض مع الرسومات التى تغطى البارافانات. كذلك طالب «جينيه» فيما يتعلق بالشخوص أن يضعوا الأقنعة، أو على الأقل تكثيف الماكياج على وجوههم (حتى الجنود) لإبراز التناقض مع واقعية الملابس، كذلك مع أداء الممثلين الذى ينبغى أن يكون دقيقًا للغاية، مقتصدًا للغاية، دون حركات زائدة.

على شاكلة «جارى» رائد المسرح المعاصر، يسعى «جينيه» إلى إلغاء الشخصية المسرحية مستعيضا عنها بالرموز. لقد أراد أن لا يبقى من شخوصه فوق المنصة سوى رموزهم أو ما ينبغى أن يعبروا عنه.. وهو يحمل حملة شعواء على المسرح الحديث، المسرح الأوروبى، الذى يسعى للتسلية وليس للتواصل والتوحيد مع المشاهد. ويفضل «جينيه» على المسرح الأوروبى المسرح الشرقى، اليابانى، والصينى، والهندى، والبالينى. وهو فى هذا يكرر ما نادى به من قبل «أنتوتان أرتو» الذى أعلن فشل الحضارة الغربية واستنفادها لقيمها ونضوب معينها عن العطاء المتجدد، ونادى بما يحفل به المسرح الشرقى من معانى القدسية والجدية والقوة السحرية والقسوة:

«من فرط معاشرتنا لعروض التسلية، نسينا فكرة المسرح الجاد الذى يؤثر فى وجداننا، مثل العلاج الروحانى، لا يمكن أن نظل هكذا نمتهن المسرح الذى لايستقيم إلا بتحقيق الصلة السحرية، الصلة الرهيبة مع الواقع ومع الأخطار».

وإذا كان «جينيه» قد نهل من معين «أرتو» فهو قد قصر فى تحقيق طموحاته واقتصر فى تطبيقه على عالمه الخاص، على معاناته وأحقاده الشخصية. أيًا كان الوضع، فإن مما يحسب «لجان جينيه» أنه قد قضى على آثار الواقعية فى المسرح الفرنسى وعلى بعض القيود الجمالية والأخلاقية التى كانت ما تزال تعوق مسيرته. كذلك فقد فتح «جينيه» للغة المسرحية جميع الأبواب ورفع الحرج عن أى استعمالات لغوية، يستوى فى ذلك الغث والثمين والابتذال والشاعرية.

ما من شك فى أن مسرح «جينيه» امتداد لاعتراضه الاجتماعى الذى بدأه منذ طفولته. ولكن الاعتراض الأدبى يختلف عن ردود الأفعال الانفعالية الوقتية. لقد نجح «جينيه» فى أن يجعل من اعتراضه البدائى إبداعًا جماليًا يجمع به مئات الأشخاص من المتفرجين فى احتفالية فنية وجهًا لوجه أمام عالم الأحلام السحرى وهواجس الخارج على القانون. نضيف إلى ذلك أن الجمهور، إذ يشعر بالصدمة لما يشاهد، حتى إذا كانت الصدمة فى شكل الرعب والنفور، مضطرًا لأن يعترف بأمراضه النفسية بالرغم من عرضها المكثف المخيف أمامه على خشبة المسرح.

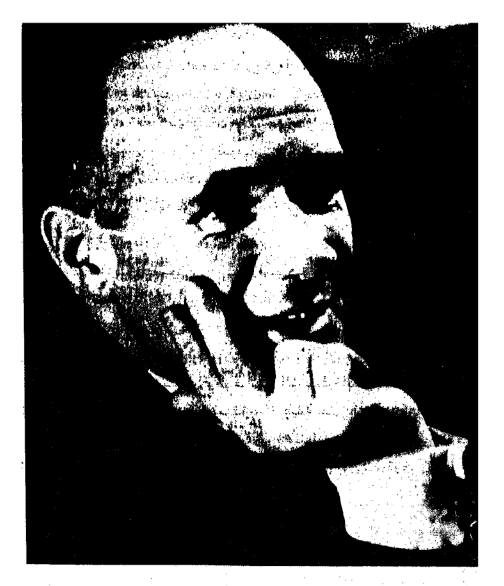
من الجائز أن يؤخذ على مسرح «جينيه» أنه يخلو من أعراف المسرح التقليدى من حبكة محددة وبناء واضح وشخوص وترابط ومصداقية اجتماعية. لكنه يبقى مسرحًا حقيقيًا على المستوى النفسى. إن مسرحيات «جينيه» تعرض علينا أسرار العوالم الداخلية بأسلوب الأساطير والأحلام. وهو أسلوب سابق للمنطق التقليدى.

لم يكتف «جينيه» بمكانة الشاعر الرجيم المتمرد على شاكلة «بودلير» و«ملارميه»، و«رامبو»، و«لوتر يامون»، فلم يقتصر طموحه على مهاجمة واقع المجتمع بقسوة وعنف كما فعل فى أشعاره، ولكنه أراد أن يهيل على مجتمعه وعلى كل حقيقة فيه الوحل، وحل الخزى والعار عن طريق اللعب، «بالظاهر الزائف»، لقد أعرض عن الصراحة والمصارحة واختار الخداع مع نفسه ومع الآخر، كأسلوب فى الحياة، وقد استطاع أن يصوغ من هذا الخداع وهذا الكذب فلسفة جمالية وجد لها مجالاً للتعبير فى المسرح، حيث الظاهر بالضرورة خداع،

فالممثل خلف قناعه هو شيخ المنافقين، وعلى شاكلته أحل «جينيه» الإيهام محل الحقيقة؛ ولم يتردد فى أن يعلنها صريحة: إن العرض الإيهامى للفعل، أو للتجربة، يعفينا كذلك من تحقيقهما فى الواقع وفى أنفسنا. وهكذا تؤدى الفلسفة الجمالية إلى موقف أخلاقى بمعنى الكلمة.

لقد تقلب «جينيه» منذ طفولته على كل الوجوه وأدرك ما تحت الأقنعة ووراء الأستار. وعرف أن الإنسان ببشريته وضعفه لا يفتأ فى تغير وتحول ومسخ دائم. وهذا ما يجلوه مسرحه الذى يمكن أن نوجزه فى بعض الحيل يسخرها فى فضح أية حقيقة مهما كان رسوخها وثبوتها. فشخوصه يتنكرون أو يضعون الأقنعة، فيخفون شخصياتهم الحقيقية وراء أستار من الزيف والكذب. لذلك، ففى مسرح «جينيه» نجد المرايا والأستار (البارافانات) تبتلع كل ديكور حقيقى وتفرض علينا قراءة أخرى للواقع.

لذلك أيضا، فإن طقوس «جينيه» السحرية والإيهامية تعرض لنا أبطالاً ممسوخين أو أبطالاً ضد، على شاكلة أبطال «بيكيت». وإذا كان أبطال «بكيت» يتعرضون للمسخ المادى فإن المسخ الذى يصيب أبطال «جينيه» هو مسخ أخلاقى، فهم يتجسدون قوى الشر ويتلبسون الرذائل. ذلك أن مسرح «جينيه» يعتمد على فلسفة جمالية باروكية، من صفاتها الشطط والغلو والأضداد والطقوس الشيطانية. مسرح تتحقق فيه الشاعرية الرقيقة حتى فى مواطن الابتذال بحيث يمكن أن نعده نوعا من ديوان «أزهار الشر» لبودلير فى شكل درامى. الأمر الذى أضاف إلى هذا المسرح غرابة إلى غرابة فتنت «جان بول سارتر».



جان جينيه.

أرتور آداموف

بين الاعتلال العصابى والقهر

أرتور آداموف (١٩٠٨ -- ١٩٧٠)

(بين الاعتلال العصابى والقهر)

بعد عرض (المغنية الصلعاء)، مسرحية «يونسكو» الشهيرة على مسرح نكتمبول فى قلب باريس، قدم المسرح نفسه أول مسرحية لـ «أرتور آداموف». وبعد ثلاثة أيام فقط كان مسرح آخر يستعد لتقديم مسرحية ثانية للكاتب الجديد. المسرحية الأولى بعنوان (المناورة الكبرى والمناورة الصغرى)، والثانية بعنوان (الغزو). كان ذلك عام ١٩٥٠. وهو العام الذى شهدت فيه باريس أيضًا مسرحية (الاستثناء والقاعدة) لـ «برشت» ومسرحية (حارس المقبرة) لـ «كافكا».

و«أرتور آداموف» من أصل روسى أرمنى يجمع بين الثقافة الألمانية والفرنسية. كان صديقًا لـ «أنتونان أرتو» ومولعًا بكل من «سترندبرج» و «كافكا» ومعجبًا بـ «فرويد» والتأثيريين الألمان. الكتابة بالنسبة له نوع من التعزيمة أو التعويذة السِّحرية أو الرقية، يتخلص بها من الكوابيس والهواجس التى وقع فريسة لها فى مطلع حياته، ونتيجة لتعرضه لظروف القهر والتشريد.

مشاعر القلق واليأس والمهانة والمذلة وفقدان الثقة فى النفس والآخرين والعالم أجمع. كل ذلك عبر عنه «آداموف»، قبل عرضه على المسرح، فى كتابه «الاعتراف» عام ١٩٤٦ بشكل أقرب إلى التحليل الإكلنيكى.

ومن الجدير بالذكر أن الاعتلال العصابى الذى كان يعانى منه الكاتب كان يمكنه من رؤية العالم والأشياء على نحو من العمق والدقة والحدّة لايتحقق للشخص العادى. أى أن الكاتب كان يرى الأشياء أكثر حقيقة مما يراها الناس.

ومع أن شهرة «آداموف» تجاوزت حدود فرنسا منذ عام ١٩٥١، إذ وجهت إليه الدعوة للاشتراك فى مهرجان مدينة (أير لانجين) الألمانية، وكذلك مهرجان مدينة (لوريلى) فى العام نفسه. ثم شارك فى برنامج ثقافى إذاعى من خلال إذاعة (شتو تجارت)، ودعى إلى مهرجان فى السويد. كما شارك فى برنامج إيدمبورج Edim Bourg عام ١٩٣٦ وألقى محاضرات فى جامعة كورنيل Cornell. غير أنه نكص على عقبيه، كما يقولون، وارتد عن الطليعة والعبث إلى الالتزام. بل وتنكر لمسرحياته الأولى التى كتبت له الشهرة داخل وخارج فرنسا. كتب «آداموف» عام ١٩٥٩ فى برنامج عرض مسرحية (باولو باولى) فى مدينة ليبزيج:

«لم أعد أعتقد فى هذه الطليعة الخادعة المضلة التى تقدم لنا تقانات جديدة، ولكن غاب عنها أن هذه التقانات لاقيمة لها إن لم يكرس الكاتب نفسه فى خدمة عقيدة معينة.»(*).

وفى الدراسة التى خص بها الألمانى «سترندبرج» الذى يكن له إعجابا شديدًا يضيف «آداموف»: «ماركس أو غير ماركس، القضية هى أن يعرف الكاتب كيف يستثمر توتره العصابى».

ولكن لاينبغى أيضًا أن ننسى المخازى والمآسى التى اجتاحت العالم وتزامنت مع التقاء «آداموف» بالألمانى «برشت» ومسرحه الملحمى: المذابح الاستعمارية. وعمليات التعذيب الرسمية فى الجزائر والجوع والفقر فى العالم الثالث، والدجل السياسى والفساد الاجتماعى، وشراء الضمائر. وغير ذلك مما فجرّه «آداموف» فى مسرحيته (سياسة الأطلال).

ولد «آداموف» فى ٢٣ أغسطس عام ١٩٠٨. ونستطيع أن نرجع العصابية أو المرض العصبى الذى ألم بـ «آداموف» فى شبابه وأفرز إنتاجه غير المسرحى

(*) من كتاب (هنا والآن)، ص ٩٢.

وإنتاجه المسرحى فى مرحلته الأولى، إلى عدة أسباب. لعل من أهمها الصدمة الأولى التى تعرض لها الطفل «آداموف» المدلل ابن الذوات (كانت أسرته تمتلك آبار بترول فى القوقاز) حينما طرد من وطنه روسيا. وهو فى سن الرابعة. ليهيم على وجه فى شوارع سويسرا ثم فرنسا على أثر الثورة الروسية التى قضت على الطبقة الأرستقراطية. يأتى بعد ذلك اندلاع الحرب العالمية الأولى والإقامة الجبرية التى فرضتها فرنسا على جميع الأجانب بسبب الحرب. ولم تتمكن أسرة «آداموف» من العودة إلى سويسرا إلا بعد تدخل أحد الملوك الألمان.

عبر «آداموف» عن هذه العصابية التى أصابته فى كتابه الشهير (الاعتراف) الذى يعتبر أخطر وأهم وثيقة فى الأدب فى القرن العشرين. عرض فيها الكاتب وهو ابن الخامسة والعشرين لحالة القلق الغيبى أو الميتافيزيقى الذى أفرز موجة الأدب الوجودى، ومن بعده مسرح العبث فى الخمسينيات.

واعتقد «آداموف» أنه وجد حلاً لمشكلاته الاجتماعية والسياسية فى اعتناق المذهب الشيوعى. ولكنه لم يلبث أن اكتشف أن الشيوعية، لو سلمنا أنها تقدم حلولا للمشكلات الاجتماعية والسياسية، فهى عاجزة عن تجاوز ذلك إلى الغيبيات والمقدسات.

بدأ «آداموف» يكتب للمسرح منذ عام ١٩٥٠ على أثر حادث عابر كان شاهد عيان له فى الطريق العام. فقد مرت أمامه فتاتان بالقرب من رجل ضرير يطلب الإحسان، وسمع «آداموف» الفتاتين تترنمان بأغنية شعبية تقول: ياحلاوة لما غمضت عيونى!» وهكذا كتب «آداموف» مسرحيته الأولى (التقليد الساخر) يصور فيها وحدة الإنسان وانعدام التواصل بين البشر، فى مجموعة من اللوحات استهل بها ماأطلق عليه بعض النقاد مسرح القهر أو الاضطهاد. «الناس يموتون وهم ليسوا سعداء». هذه العبارة التى وردت على لسان «كاليجولا» بطل مسرحية(كامو)، يمكن أن تكون شعارًا لمسرح «آداموف»، بل ومسرح العبث كله؛ بل وفلسفة العصر بأسره. ونحن نجد لهذه العبارة صدى فيما يصرح به «آداموف»

نفسه فى كتابه الذى يلخص فكره الذى صاغه دراميًا بعد ذلك ونقصد به (الاعتراف). «أقول إن الإنسان ممزق. ليس فقط ممزق، بل هو أيضًا مصلوب.»

«أقول إن الإنسان مسمَّر فوق صليب. ممزق الأعضاء. أطرافه مشدودة نحو جهات الأرض الأربعة.»

فلا عجب أن نجد العذاب قاسمًا مشتركًا لشخوص «آداموف» تنضح به أحاديثهم، ويشكل حركاتهم، ويوجه تصرفاتهم.

هذا «طاران» بطل المسرحية التى تحمل اسمه، الأستاذ الجامعى، يستولى عليه الإحساس بالاضطهاد والقهر.

وهذا «المبتور» أحد شخوص مسرحية (المناورة الكبرى والمناورة الصغرى) فريسة اختلال عصبى بسبب مايتعرض له من ضغوط، نتيجة نظام سرى غامض سادى يتلهى بتعذيب الناس، وهو لايملك منه فكاكا.

وهذا «زينو» Zenno و «نيومى» Neomi و«جان» و«ماريا» ضحايا نوع من الإرهاب والهستريا الجماعية المدمرة فى مسرحية (الجميع ضد الجميع).

وهذ. N صورة جديدة من المسيح، يقضى نحبه وقد عقد ذراعيه على شكل الصليب ليسدل عليه الستار فى مسرحية (التقليد الساخر).

ويختلف العذاب عند «آداموف» عنه عند زملائه فـ «يونسكو» «مثلاً يهرب بشخوصه إلى مفازة الفانتازيا أو اللهو واللعب. ومن ثم كان العذاب عنده أخف وطأة وقسوة وبخاصة حينما يصدر عن شجارات وخلافات أسرية (أميدية، تخريف ثنائى).

أما آداموف فإنه لا يجد متنفسًا أمام العذاب المادى والغيبى سوى السخرية والهزء.

فى مسرحيته (التقليد الساخر) يحمل على الوضع البشرى المزرى. فهو منذ المشاهد الأولى يسخر من العواطف البشرية وبخاصة الحب العاطفى بوصفه

خلاصًا وملاذًا، وذلك بوضع لافتة فوق المنصة تقول بكل بلاهة: «الحب قهار». ثم ينقل هذه السخرية على لسان الشخوص، حيث تقول إحداها فى بلاهة رومانسية واضحة:

«لقد خلق كل منا من أجل الآخر، كما خلقت الأرض من أجل السماء، والسماء من أجل الأرض. أنت المرأة وأنا الرجل، نحن الزوجان».

ثم لاتلبث الفجيعة أن تحل بهذا الحب «الأمثل»، حينما يلقى البطل نهايته المأساوية الرهيبة. ويقوم عمال النظافة بتنظيف المكان، ويكنسون جثة البطل الملقاة على الأرض كما تكنس القمامة. ويدفعونها نحو الكالوس.

فى (المناورة الكبرى والمناورة الصغرى). تقترن السخرية بالسادية، أو التلذذ بتعذيب الآخر، والمازوشية وهى التلذذ بتعذيب النفس. فهذه «إيرنا» التى تقوم بدور الممرضة المكلفة برعاية «المبتور» والتخفيف عنه، تتلذذ بتعذيبه. فتنزع منه العجازين فيسقط. فيحاول أن ينهض. فتقول له مستهزئة: «هيا، قليلا من المجهود». وفى النهاية يفقد الرجل كل أعضائه، الواحد تلو الآخر حتى يصير قعيدًا عاجزًا عن أى حركة. فنشاهد «إيرنا تضحك مقهقهة وتدفع بقدمها الكرسى المتحرك الذى يجلس عليه القعيد، فيختفى فى الكالوس. وتدق الأجراس.»

على النقيض من المسرح الكلاسيكى والرومانسى الذى يخص البطل بالدور الأول لدرجة أن يطلق اسمه على المسرحية (السيد، فيدر، هرنانى) فإن «آداموف» كزملائه كتاب العبث لايعبأ بالبطولة، فيوزعها على عدة شخوص. ففى مسرحية (التقليد الساخر) نجد N والموظف وليلى. وفى مسرحية (الغزو) نجد «بطرس، وإيناس والأم». ونجد «إيرنا» و «المبتور» فى مسرحية (المناورة الكبرى والمناورة الصغرى). وفى مسرحية (الجميع ضد الجميع) نجد «جان، والأم، وزينو». وهلم جرا.

إذا كان «آداموف» يخص أحد الشخوص بدور أهم من الأدوار الأخرى فإنه يسلبه هذا الاهتمام فيجعله يتعرض، بشكل عام، لمصير مزرى أو نهاية مدمرة.

فهذا N يلقى حتفه فى حادث سيارة، و«بطرس» يعمد إلى الانتحار، و «المبتوز» يلقى كما تلقى القمامة. ومصير «جان» لايفضل غيره حيث تتم تصفيته على أيدى رفاقه الحقودين.

نضيف إلى سمات شخوص «آداموف»، كما سبق أن أشرنا، سمة التلذذ بتعذيب الذات حينما لاتكون هذه الشخوص سادية تتلذذ بتعذيب الآخر. هذه المذلة أو هذا الهوان هو فى الحقيقة تجربة شخصية مر بها الكاتب نفسه وهو يعترف بذلك فى كتابه الموسوم «الاعتراف» حيث يروى أن عقدة الذنب دفعته إلى أن «يتوسل إلى إحدى الساقطات لكى تصفعه على وجهه فلم تتوان المرأة عن صفعه بالحذاء.».

وإذا كانت مسرحيات «آداموف» فيما عدا (طاران)، تعتمد على موضوع الحب المفترض أنه يجمع بين رجل وامرأة، فإن هذا الحب أو العلاقة العاطفية هى أيضًا ملمح من الملامح الرئيسية فى حياة «آداموف» الشخصية فقد عرف الكاتب عددًا كبيرًا من الجنس الآخر. وهى علاقات انتهت جميعًا بالفشل بسبب العجز الجنسى. هذا الفشل على المستوى الشخصى نجد صداه فى جميع العلاقات العاطفية بين الشخوص التى تنتهى جميعًا، بشكل أو بآخر، بالانفصال لأسباب عديدة. منها تدخل من طرف آخر يسعى بالفرقة بين المتحابين. كالأم، فى مسرحية (الجميع ضد الجميع) ومسرحية (البقايا أو المخلفات)، التى دأبت على بث الشقاق ودفع الفتاة إلى أحضان شخص ثالث. وقد ينتج الانفصال بسبب صعوبات اقتصادية أو عقبات سياسية أو بسبب الجشع كما يحدث فى مسرحية (الجميع ضد الجميع) حينما فقد «جان» مركزه ثم فقد مسكنه وساءت معاملته لـ «ماريا» الأمر الذى جعلها تهجره لترتبط برجل آخر يكبره سنًا ولكنه أيسر حالاً. تلك الظاهرة التى انتشرت فى فرنسا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية. وإذا كان الحظ قد ابتسم لـ «جان» هذا فيما بعد ووجد سعادته مع أخرى، إلا أن الإرهاب الذى عم البلاد جعل رفاق الكفاح يقضون عليهما بغبائهم وحقدهم كما حدث ذلك كثيرًا خلال فترة التحرير من الاحتلال الألمانى لفرنسا.

هذا الفشل الذى تؤول إليه كل علاقة عاطفية نجده أيضًا عند كتاب العبث الآخرين وبالذات عند «بيكيت». كما نجده عند «مارسيل بروست». فهم جميعًا يؤمنون بما يمكن أن نطلق عليه عدم التوافق أو استحالة التوافق الدائم أو المتزامن. فالقلوب متقلبة ولعلها لذلك سميت كذلك.

وأحيانًا يتعمق الخلاف بين الشخوص، فنجده فى صورة صراع عائلى أو اجتماعى. فمن النوع الأول المواجهة التى تجعل «جان» فى مسرحية (الجميع ضد الجميع) يقاوم بكل قوة وعنف استبداد أمه وسيطرتها، وهو مايطلق عليه «آداموف» (المناورة الصغرى) أو (المناورة الخاصة) على النقيض من (المناورة الكبرى) أو (المناورة العامة). يتجلى هذا النوع من المعارضة أو الصراع أيضًا فى مسرحية (معنى المسيرة) حيث يقاوم «هنرى»، كما فى مفهوم «فرويد» ، كل مظاهر السلطة: الأب والقائد والواعظ ومدير المدرسة. والحقيقة أن الصراع هنا لايقتصر على العائلى، بل يمتد إلى المستوى الاجتماعى.

هذا الصراع الاجتماعى يتضح أكثر فى مسرحية (الجميع ضد الجميع) بين مجموعتين متمايزتين: الضعفاء والأقوياء. والحقيقة أن «آداموف» لايشير هنا إلى الصراع الطبقى بالمفهوم الاجتماعى. فهو لم يكن قد دخل مرحلة الالتزام بعد. ولم يكن يقصد إلى مسرح سياسى بالمفهوم التقليدى. وإنما، كما أشار إلى ذلك «جان دوفينيو» ، نحن أمام «مسرح القهر أو الاضطهاد» ففى مسرحية (الجميع ضد الجميع) يقوم نظام دكتاتورى متعسف بعملية تصفية للعرج فى البلاد. ولعل فى ذلك إشارة إلى النازية التى كانت تعمد إلى التخلص من العناصر المريضة الضعيفة. كما نجد هذه الظاهرة أيضًا فى مسرحية (معنى المسيرة) حيث يتعاون المنتفعون مع القائد فى تعذيب «ألبير» المناضل. كذلك نجد هذا القهر فى مسرحية (المناورة الكبرى والمناورة الصغرى)، مع أنه يأتى فى صورة تجريدية. فالمناضل هنا، على حد قول «آداموف» نفسه، يتعرض للمطاردة من جانب السلطات «السفلية». ولعل هذه المسرحية تعرض نوعًا آخر من الاضطهاد أو القهر وهو ما يسميه «أنطونان أوتو» «بالقسوة» ويطلق عليه

«آداموف» سلطة «الكبار» أو «الناس اللى فوق». وهى قوى غامضة غير محددة المصادر والمعالم، تصفى «المبتور» بعد أن قطعت أوصاله.

حتى فى مسرحية (الأستاذ طاران) تقوم قوى مشابهة بتعذيب الأستاذ، مع أن الاضطهاد يتمثل فى الظاهر وبشكل مادى ملموس فى كبير المفتشين ورجال الشرطة، وكذلك المدير الذى يتهم الأستاذ بالسرقة العلمية وعدم الكفاءة، كما يتهمه بصور مختلفة من صور الشذوذ.

والحقيقة أن جميع أنواع الشرور فى مسرحيات «آداموف» الأولى، سواء كانت اجتماعية أو سرية أو حتى غيبية، ترجع فيما يبدو إلى قوى القسوة. ومن ثم فإن الدلالة الحرفية للشر تقترن دائمًا بأخرى غيبية أو ميتافيزيقية. فالظاهر خلفه باطن. والشرور الخاصة التى ندركها بالحواس وراءها شر أعظم يحركها. ولعل فى ذلك إشارة إلى أن الإنسان فى هذه الحياة الدنيا لعبة فى أيدى سلسلة من القوى العالمية أو الكونية المدمرة. كذلك لعل الكاتب أراد بإنتاجه المسرحى أن يعبر عن معاناته الذاتية وينتحل لها تبريرًا من الواقع.

بعد هذا اللمحة العامة عن «آداموف» وموضوعاته وشخوصه، نحاول تحليل أهم أعماله كلاً على حده ، لنلمس التطور الذى طرأ عليها ثم تحول الكاتب نفسه من العبث إلى الالتزام.

التقليد الساخر:

فى هذه المسرحية يتضح تأثر «آداموف» بالألمانى «چورچ كايزر» وبالذات مسرحيته (من الفجر حتى المساء)، كما يظهر تأثره بالتأثيرية الألمانية. فعلى شاكلة أعمال «كايزر» لاتعتمد المسرحية على أسلوب الحوار، وإنما على حالات نفسية لبعض الشخوص.

ترفع الستار عن زوجين يتشاجران فى مشهد صامت بالحركات والإيماءات، وذلك بقاعة عرض فى أحد المسارح بلاجدران. ثم يجلس الزوجان ثم ينصرفان. ويحل محلهما زوجان آخران يشبهان الأولين تمامًا. وندرك منذ

البداية أن هذا الأداء الصامت لاتنقصه البلاغة ليعبر عن مغزى المسرحية. فهو «تقليد ساخر» للحياة الإنسانية. إن كل حركة فى الحياة ما هى إلا تكرار لحركة سبقتها. وثمة ساعة حائط بدون عقارب دليل على الزمن الفارغ العقيم الذى يعبر عن التكرار اللانهائى فى عالم وهمى أو موهوم.

وإذا أخذنا بمنطق الأشياء، فمن الممكن أن تنتهى المسرحية عند هذا الحد على شاكلة فصل بلا كلام لـ «بيكيت». لكن الكاتب يريد أن يعمق هدفه ويقوى فكرة التكرار العقيم من خلال عرض شخوص أخرى أو بمعنى أصح دمى متحركة تظهر على التوالى وتدور فى فلك الفتاة «ليلى» اللعوب، وذلك من خلال اثنتى عشرة لوحة. الشخوص مجردون من كل شىء، سوى الوظيفة الاجتماعية (موظف، مدير ، مندوب) أو الحرف الأول من الاسم. العاشق الأول هو الموظف. وهو يتسم بالنشاط والحيوية، ويعبر دائمًا عن تفاؤله بالحياة. أما الآخر فعلى النقيض بائس خامل مستضعف. يسعى الأول بكل همة وعزم إلى لقاء مضروب أو متخيل مع ليلى. فى حين يكتفى الثانى بالانتظار الممل فى الطريق العام، لعل المصادفة تسعده بلقاء «ليلى». وعلى شاكلة نهاية فصل (بلا كلام) لـ «بيكيت» تكون النهاية واحدة وهى الفشل بالنسبة للرجلين، بالرغم من اختلاف الطباع والسلوك. بل إن الفتاة لاتكاد تميز بين الاثنين. وتكون نهاية الأول فى السجن ولكن يستمر فى تعليل نفسه بالآمال بالرغم من إصابته بالعمى. أما الآخر فيتعرض لحادث سيارة ويلقى حتفه . وتستمر حياة «آداموف»، بشكل مباشر، يريد أن يضعنا أمام عبث الحياة أو الأقدار التى تسوّى بين المصائر المختلفة، بادئًا بذلك فلسفة القهر أو الاضطهاد الغيبى أو الاجتماعى الذى يتعرض له الإنسان.

أما على المستوى التقنى، فالمسرحية كما يؤكد الكاتب نفسه، تتمرد على الشكل التقليدى للمسرح الذى يعتمد على لغة الكلام. فليس هناك خيط درامى وإنما نحن أمام نوع من المتابعات واللقاءات والحوارات، أو بمعنى أصح مونولوجات فى حضرة شاهد، وعلى الرغم من بساطة الأحاديث وتفاهتها إلا أن أحدًا لايفهم أحدًا. ويفسر «آداموف» ذلك فيقول: «لقد أردت أن أعلن معارضتى

للمسرح الذى يعتمد على التحليل النفسى، أو يزعم ذلك. والذى ملأ المسارح ومايزال. «يؤكد «آداموف» بذلك تعاطفه الشديد مع «أنطونان أرتو» ومسرح «القسوة»، معارضًا الأعمال التى كانت تطفى على الساحة، لأمثال «جان أنوى» و«أشار» و «كلوديل». واضح وأيضًا تأثر «آداموف» بالألمانى «سترندبرج» وبخاصة مسرحيته (الحلم) ويعترف «آداموف» بهذا التأثر. بل ويكتب بحثًا يشيد فيه بالكاتب الألمانى.

وبالرغم مما قيل عن اختفاء قاعدة تطور الحدث عند «آداموف» ورفاقه من كتاب العبث، فالحقيقة أن التطور موجود ولكن ليس بالقدر ولا الوضوح المتحققين فى المسرح التقليدى. حتى لو بدا هذا التطور منعدمًا ومع وجود البنية الدائرية أو المكوكية التى ترتد فيها النهاية إلى البداية ويعيدنا فيها الموقف النهائى إلى الموقف الابتدائى. كما فى (المغنية الصلعاء) لـ «يونسكو». فالحقيقة أن شيئًا مايحدث حتى لو لم يتحقق التواصل والوحدة فى سير الأحداث. فالتطور قائم، ولكن تحت السطح.

إذا نظرنا فى (التقليد الساخر) وتأملنا الفترة التى تستغرقها المسرحية بدءًا من اللوحة الأولى وحتى اللوحات الأخيرة، نلاحظ تحولاً عميقًا يطرأ على الموقف المبدئى. فعلى سبيل المثال، فيما يختص بشخصية الموظف، نجده فى مطلع المسرحية وكما تبين الإشارات المسرحية نفسها، فريسة هياج دائم وحنين شديد، يسير فى جميع الاتجاهات (حتى إلى الوراء) ثم يشرح الموظف هذه الحالة قائلاً: «وأنا واقف، يبدو لى أننى غير موجود، وأن حياتى مرهونة بالمشى.» فجوهر هذه الشخصية الرمزية هى أنه رجل حركة (أكشان) وهو يذكرنا بالسيد «بوتسو» فى مسرحية «بيكيت» (فى انتظار جودو)، فهو شخصية تعمل دون هوادة فى تحقيق أهدافها التى حددتها لنفسها ومع ذلك، فنجده فى النهاية يتحول تمامًا عن هذا الموقف المبدئى. حيث لم يعد حرًا يتحرك وإنما سجينًا فى زنزانة، ثم نجد قوة خفية لايستطيع السيطرة عليها تمارس عليه شيئًا فشيئًا نوعًا من القهر، وتحيله بالتدرج إلى نقيض حالته الأولى ، كما تؤكد ذلك الإشارات المسرحية التى تقول: (الموظف يذهب ويجيئ . يبدو متعبًا للغاية) (يجلس بصعوبة) (يعود إلى المشى

بصعوبة وهو يجر ساقيه جرًا) (يبطئ من حركته) (يتعثر من التعب) (يجلس ثم يرقد).

فكما هى الحال بالنسبة للبطل التراجيدى الكلاسيكى الذى يتحول من الحياة إلى الموت حينما يلقى مصرعه، أو من السعادة إلى الشقاء، فإن الموظف هنا فى مسرحية «آداموف» يتجول من الحركة المحمومة إلى الجمود والسكون التام. من ذلك يتضح أن «آداموف» يسير على النظام الأرسطى التقليدى ولكن بشكل غير مباشر.

كذلك تأتى بعض التفصيلات التى تخص الديكور ومظهر الشخوص تؤكد هذه الملاحظة. ففى اللوحة الخامسة تقول الإشارات المسرحية: «الشجرة تتغير، فأوراقها تصفر» وفى اللوحة السابعة نقرأ: «الموظف أبيض الشعر، لايمكن التعرف عليه . ملابسه هى نفسها، لكنها باتت مستهلكة مغضنّة». وبالمثل فى اللوحة الحادية عشر نقرأ: «المرقص يضيق. الديكور أصبح لايشغل سوى منتصف المنصة (...) الشخوص الأربعة الأشقاء طعنوا فى السن وابيض شعرهم. كما أن الموسيقى اختفت» وأخيرًا، وفى المشهد الثانى عشر الذى يمثل نهاية المسرحية ، نجد جميع الشخوص قد تغيرت بشكل أو بآخر: الموظف لقى حتفه وجثته ملقاة أرضًا، وقد عقد ذراعيه على شكل صليب. «أما الصحفى فمظهره يثير الشفقة».

وأما البطلة التى كانت فى مطلع المسرحية متألقة سعيدة، صارت فى حال يرثى لها من الحزن والقهر كما تبين الإشارات المسرحية:

«ليلى» تبكى (..) «ليلى» تخلع قبعتها، تجلس على حافة الرصيف وتمسك رأسها بين يديها ... «ليلى» لاتجيب. تنهار وتطأطىء رأسها.

ولإبراز هذا التحول يلجأ الكاتب أيضًا إلى تأثير الإضاءة. وهكذا نلاحظ أن المسرحية فيها تطور درامى يكمن فى القهر الذى يمارسه القدر، وفى تدهور حالة الشخوص. فالمصائب تتوالى عليهم واللعنة تصيبهم فيتعرضون للتحول والمسخ الذى أصبح سمة من سمات المسرح المعاصر وإحدى وسائله فى التعبير.

وهكذا فإن مصائر الشخوص، كما هو الحال بالنسبة للأبطال فى المسرح التقليدى، تتجلى فى صورة «ديكريشندو» مدمّر أو انهيار مؤثر. وبذلك لايبتعد «آداموف» كثيرًا عن المنهج الأرسطى التقليدى، لكن هذا التشابه يتميز باختلاف واضح: فإن تطور الشخوص، وهو تطور يبدو خاليًا من كل تبرير أو سبب، لايدركه المشاهد إلا قرب نهاية المسرحية. فيبدو تطورًا منفصلاً عن جذوره ومبتورًا عن أصوله. هذه الظاهرة نراها بوضوح أيضًا عند كل من «بيكيت» و «يونسكو»(*).

الغـزو:

على النقيض من (التقليد الساخر)، تتناول مسرحية (الغزو) موضوعًا أكثر خصوصية. ولكن إذا كانت الشخوص أكثر خصوصية ووضوحًا عما هى عليه فى المسرحية السابقة، فإنها ما تزال، باستثناء الشخصية الرئيسية، نماذج أو أنماطًا للسلوك. وتتلخص المسرحية فى ان بطلها بطرس يتولى مهمة تنظيم الأوراق والمستندات الخاصة بقريب له متوفى، وهو فى الوقت نفسه أعز أصدقائه، ترك قبل موته مخطوطات مهمة. ذاك هو موضوع المسرحية، على الأقل الموضوع الذى يظهر لنا. وقبل أن نتوغل فى المسرحية، نشير إلى أن «آداموف» الذى سبق أن أشرنا إلى تأثره «بكافكا» يعالج فى مسرحيته موضوع الكاتب الألمانى وقضية المخطوطات التى خلفها بعد موته، ولعله أيضًا يعبر فى مسرحيته عن قضية «أنطونان أرتو» الذى ترك أيضًا مؤلفات عديدة قبل موته فى المصحة عند بعض الناشرين. لكن معالجة «آداموف» للموضوع ومحاولة «بطرس» المستميتة فى الوصول إلى حقيقة الميت ومخطوطاته هى، إلى جانب ذلك، تعبير أيضًا عن حالة خاصة يعانى منها «آداموف» نفسه، تتعلق بمرض التوتر العصابى الذى اشتهر به الكاتب وأفرز أعماله الأولى، وهى فى المسرحية مرتبطة أيضًا بما يطلق عليه عقدة أوديب. فالبطل «بطرس»، مرتبط بأمه بصورة كبيرة بحيث إنه لايستطيع أن ينفصل عنها ويصبح رجلاً مستقلاً. وهذه الأم تعيش مع «بطرس» وزوجته

(*) انظر على سبيل المثال (فى انتظار جودو) للأول، و(المغنية الصلعاء) للثانى.

«إيناس»، وهى امرأة متسلطة. وستظهر فى بعض المسرحيات الأخرى للكاتب مثل مسرحيته (الجميع ضد الجميع) و(البقايا أو المخلفات).

لكن الذى يجذب المشاهد هو مصير الزوجة «إيناس» المحبوسة داخل الحجرة المائية بالمخطوطات بين الآلة الكاتبة وحماتها.

فى هذا الجو الخانق تتبادل الشخوص حوارات خانقة هى أيضًا، فكل شخص يسمع جيدًا مايقوله الآخر ولكن الآخر لايقول ماينبغى أن يقول. فإيناس التى ترد على حماتها دائمًا بكلمة «نعم» لاتلبث أن تقتنع بأنها لاتصلح لأى عمل وتعرض عن الاستمرار فى التعاون مع زوجها «بطرس» فى مهمته . ثم إنها تبدو غير مكترثه لحديث أول قادم دخل الحجرة فى غياب زوجها. ولكن حينما هم الشخص أن ينعزل فى حجرة مظلمة لكى يتأمل فيها لانعجب إذ نرى «إيناس» وقد فاض بها ترحل مع الرجل. ويعرض لنا الفصل الأخير الشخوص وقد آلت جميعها. ويغادر «بطرس» صومعته بعد خمسة عشر يومًا دون أن يحقق شيئًا من التقدم فى مهمته. كل ما هناك أنه تأكد من ضرورة تنظيم حياته الخاصة حتى يتمكن من تحقيق هدفه: «لن أصل إلى شىء إلا إذا تمكنت من تنظيم حياتى الخاصة تنظيمًا كاملاً. «ثم ينقض على المخطوطات فيمزقها. ولكن حينما تخبره والدته بهروب الزوجة وخيانتها يعود إلى صومعته وينتحر. وتبقى الأم وحيدة.

ويؤكد الكاتب أن الفكرة الرئيسية فى المسرحية السابقة (التقليد الساخر) هى أيضًا التى تدور حولها مسرحية (الغزو). ألا وهى على حد قوله: «لاأحد يفهم أحدًا ويعترف أنه حاول أن يقيم بين شخوص المسرحية حوارًا غير مباشر، وكأن كل شخص يحدث نفسه. وواضح تأثيرات تشيكوف فى هذا الصدد وكذلك «سترندبرج» كما أسلفنا. فكما يحدث فى الحياة، فلاشىء واضح تمامًا فى سلوك الشخوص. كذلك فإن المسرحية تركز بشدة على فكرة الغياب أو اللاجدوى أو العقم الذى يصيب كل شىء. عقم اللغة وعقم الحرية وعقم الحياة كلها.

هذا الأسلوب غير المباشر فى الخطاب الذى لم يتمكن منه «آداموف» بشكل كامل، سوف نجده فى رائعته (بنج بونج) وقد برع فى استعماله. لكن قبل ذلك

يكتب «آداموف» مسرحيتين هما (اتجاه المستيرة) و (الجميع ضد الجميع) يعالج فيهما الموضوعات السابقة وهى الصراعات الاجتماعية مع التوتر العصابى الشخصى.

الجميع ضد الجميع:

الشخصية الرئيسية هى بلاشك الصوت الإذاعى الذى يعلن من آن لآخر، وعلى أثر أى حادث، إجراءات قهر واضطهاد أو إجراءات عفو وتسامح مع المهاجرين: هذا الصوت الإذاعى هو الذى يمسك بالخيوط ويحوكها ويحرك الشخوص سواء «جان رست» الفرنسى الفاشل فى عمله، أو «زينو» الأعرج (وهى صفة جميع المهاجرين) الماهر المبدع.

فى البداية، يتعرض المهاجرون للقمع والقهر لأنهم على حد قول أهل البلاد «يأكلون منا كل شىء»، ثم يتغير الحال لأنهم أصبحوا محتاجين لمعاونتهم التقنية.

الموضوع العام كما هو واضح هو اضطهاد اليهود مخفيًا تحته معاناة أخرى أكثر حدة وعمقًا وهى معاناة النفس البشرية وصراعها مع الحياة على شاكلة مايجرى فى مسرحية (التقليد الساخر). يعرض «آداموف» الصراع بين طائفتين، أهل البلاد والمهاجرين اليهود، وهما يتناوبان السلطة لتصبح كل طائفة عرضة للاضطهاد من الطائفة الأخرى. ولكى يعبر «آداموف» عن طبيعة اليهود وصفاتهم المرذولة التى تميزهم فى نظر الناس، جعلهم جميعًا مصابين بالعرج فى المسرحية. ويتعرضون لاضطهاد «جان» بطل المسرحية ، خاصة بعد أن هربت صديقته مع واحد منهم. ولكن حينما تدور الدائرة على «جان» ويفقد السلطة لتتحول إلى المضطهدين، يحاول أن يفلت من القبض عليه فيتظاهر بالعرج ليختفى وسط المهاجرين اليهود، ترعاه امرأة منهم. ومرة أخرى يفقد المهاجرون السلطة لترجع من جديد فى يد «جان»، لكى يفلت من الموت المحقق لايجد أمامه إلا أن يعترف بشخصيته الحقيقية، ولكنه لو فعل ذلك فإنه سيفقد حب الفتاة اليهودية، لذلك فقد آثر أن يلقى الموت مضحيًا بحياته فى سبيل حبه.

ومن الجدير بالذكر أن «آداموف» مزج فى شخصية «جان» بين الضحية والجلاد، مزج فيها شخصيتين فى شخص كما سيفعل فى مسرحية (الأستاذ طاران)، ولكن على التوالى حسب مشيئة الأقدار التى تجعل من الشخصية طورًا حاكمًا وطورًا محكومًا، طورًا جلادًا وطورًا ضحية. وإذا كان يعاب على المسرحية نهايتها الرومانسية التى لاتتفق ومسرح العبث ولامع الواقع، فإن تضحية «جان» بحياته التى ظهرت كأنها من أجل احتفاظه بحب من يحب، إنما هى أيضًا نوع من الانتحار الأيديولوجى هروبًا من جحيم الحلقة المفرغة والمستحكمة والعبثية.

تنتهى المسرحية بأربع طلقات نارية مصير كل من «جان» وأمه وصديقته و «زينو». وكما نرى المسرحية أشبه بالميلودراما. لأن تلخيصها لايمكن أن يصور لنا الشعور بالاختناق الذى يستولى على المشاهد أمام شخوص لايحركها سوى الخوف أو الحقد، أمام سادية الحرس ومنطقهم الذى لايعرف سوى الركل واللكم. إن (الجميع ضدالجميع) ضحايا وجلادين، يتساوون، كلهم جلادون وكلهم ضحايا. ولكن لابد أن هناك أيضًا أبرياء.

المناورة الكبرى والمناورة الصغرى:

اللوحة الأولى تعرض لنا النهاية فى مشهد صراع بين المبتور المغلوب على أمره وبين رجلى الشرطة المبتهجين لعجز الرجل وقدرتهما. نسمع فى الكواليس جلبة ضربات مكتومة، ولكن من الواضح أن هناك إنسانًا يتعرض لضرب مبرح، ولا فائدة من هياجه ومقاومته. وهو أول من يشهد جسد «المناضل» الذى طرحوه قبل قليل فوق المنصة بين قهقهات الشرطيين وسخرياتهما. وواضح منذ البداية أن الموضوع هو ذاته الذى تدور حوله مسرحية(معنى المسيرة) للكاتب نفسه وهو أنه لامناص للإنسان من قدره. والمبتور يعرف ذلك جيدًا ويدرك تمامًا فشل أية مقاومة للسلطات القائمة. وهو يصرح بذلك فى تعليقه على وضع المناضل: «أعرف ذلك . وأدرك أنه على خطأ. ولن يتمكن من تغيير أى شىء فى هذا العالم أما هو «المبتور» فيستسلم للسلطات العليا، أو «الناس اللى فوق»، الذين نسمع صوت أوامرهم تدوى بين لحظة وأخرى صادرة عن مونيتور من أجهزة

عرض داخل الكواليس. الأمل الوحيد الذى يداعب مشاعر المبتور هو حب «يرما» الفتاة الصهباء التى ترعاه بمزيج من الاهتمام والسادية. وهو يشك فى وجود علاقة بينها وبين «نيفار» الموكل بتعذيب المناضلين.

هذا المبتور الذى يصر على إخفاء ماضيه حتى على «يرما» التى يحبها، وذلك خوفًا من سطوة السلطات العليا، فنراه يفقد يديه ثم إحدى ساقيه. وتقوم على تمريضه فى إحدى المستشفيات «يرما» متنكرة فى زى ممرضة.

ونفاجأ فى اللوحة التالية بـ «يرما» تنتزع العكازين من المبتور وتلقى به أرضًا.

أما المناضل الذى يضطر للاختفاء فى بداية العرض. فنراه يظهر مرة أخرى منتصرًا هذه المرة ليصبح رئيس الحركة المنتصرة، ولكن حينما يتأهل لإلقاء خطبة مصيرية، يموت ابنه الوحيد وتهجره زوجته. ثم لايلفظ كلمة واحدة من الخطبة. أما المبتور، الذى صار قعيدًا عاجزًا عن الحركة. فيظهر عند «يرما» التى تشجع «نيفار» المهووس بانقلاب الوضع السياسى لصالحه. وحين يسمع المبتور لآخر مرة صوت جهاز (المونيتور)، يريد أن يترك «يرما» فيسدل الستار على صوت قهقهتها.

يتجلى تأثير «الحلم» فى (المناورة الكبرى والمناورة الصغرى). من خلال أعمال التشويه والبتر التى يتعرض لها البطل . فالمسرحية تعرض لنا فى لوحات أو لقطات أشبه بالفن السينمائى، رجلاً يفقد أعضاءه الواحد تلو الآخر حتى يصبح قعيدًا بلا أطراف.

ونشير إلى أن هذه المسرحية صدى واضح لفاصل بهلوانى كان «برشت» قد كتبه عام ١٩٢٥ يصور فيه السيد سميث مع صديقين له يقومان بتخليصه، بكل حب ومودة، من أعضائه الواحد تلو الآخر. بل يصل حبهما له إلى درجة تخليصه أيضًا من رأسه . وإذا كان «برشت» أراد بهذا المشهد أن يعبر إلى أى مدى يمكن أن يساعد الإنسان أخاه الإنسان، ذلك السؤال الذى كان يتردد فى جميع الساحات على مستوى العالم أجمع، فإن «آداموف» كان بوصفه معتلاً عصبيًا

يعبر عن القهر الذى اتخذه مادة لمسرحه وفلسفة تعبر عن هواجسه. فعملية البتر المتصل عند «آداموف» تصور سادية الإنسان أو تلذذه بتعذيب الآخر. كما تسخر من عاطفة الحب الذى أصبح مستحيلاً. فالمرأة الصهباء التى يحبها الرجل المبتور فى المسرحية تذكرنا بـ «ليلى» فى (التقليد الساخر) كما أنها تمثل السادية عند المجندات فى الجيش النازى. كذلك فإن عمليات البتر المتواصل، تمثل، على المستوى العام، وضع الإنسان الذى يتعرض لنوع من الإرهاب العبثى (المناورة الكبرى) أما قريب المبتور، وهو شاب مناضل، يكافح من أجل إقرار العدالة، فهو أيضًا ضحية (للمناورة الصغرى) التى تمارسها الحياة السياسية. فإن الثورة المنتصرة لم تلبث أن لجأت إلى وسائل القهر التى كان يستعملها النظام البائد مما جعل تضحيات المناضلين عبثاً وعملاً عقيمًا. وهو ماعبر عنه المناضل بقوله: «لقد أسقطنا جلادينا، ولكننا ونحن نسقطهم لم نتخلص منهم تمامًا، إذ وهم يسقطون ألقوا فوقنا بأشباحهم وظلالهم.»

وهكذا وعلى شاكلة التأثيرية الألمانية بدأ «آداموف» منذ هذه المسرحية يمزج بين معاناته الداخلية وبين القضايا السياسية والاجتماعية.

الأستاذ طاران:

وبالمثل تنقل هذه المسرحية القصيرة على خشبة المسرح حلمًا أو كابوسًا للمؤلف. فمن هو «طاران»؟ هل هو مشعوذ دجال؟ أم هو على عكس ذلك ضحية بريئة سقط فى شرك مؤامرة دنيئة؟

نحن نميل إلى التفسير الثانى خاصة وأن المؤلف يتقمص شخصية «طاران». يؤكد ذلك أن بطل المسرحية «طاران» يصرخ فى الحلم قائلاً: أنا مؤلف مسرحية (التقليد الساخر).»

وقبل أن نتطرق إلى تحليل المسرحية نذكر ماسبق أن أشرنا إليه من أن المؤلف مزج فيها، وفى شخصية واحدة طرفى النقيض الذى كان يعبر عنه فى المسرحيات السابقة شخصيتان مختلفتان مثل الموظف وN فى (التقليد الساخر)، و«بطرس وأمه» فى (الغزو)، و «المناضل» و «المبتور» فى (المناورة الكبرى والمناورة الصغرى).

تعرض لنا المسرحية الأستاذ الجامعى «طاران» وهو يحاول أن يدفع عن نفسه ويدافع عن سمعته العلمية والأدبية والاجتماعية ضد اتهامات موجهة إليه بالعرى أو التعرى، حيث فاجأه بعض الأطفال عاريًا خلف إحدى كبائن الاستحمام. والغريب أن الأستاذ كلما حاول أن يتخلص من التهمة تورط فيها أكثر وتعقدت الأمور. حتى إنهم يتهمونه بسرقة البحوث العلمية من أعمال أستاذ آخر. الحقيقة أن التنقيب فى السيرة الذاتية للأستاذ وسبر أغوار حياته يسلبه على المستوى الرمزى شخصيته بالمعنى الحرفى للفظ. ولعل هذا مايعبر عنه المشهد النهائى من المسرحية حينما نشاهد الأستاذ «طاران» وقد شرع فى خلع ملابسه أمام لوحة لسفينة فى عرض البحر.

هنا أيضًا نشعر بأثر كل من «كافكا» و «تشيكوف» .كما نلمس أثر كل من «بونتى» و «إيكو» فيما يختص بالانفتاح على التفاسير المتعددة. وهذا أيضًا مايبرزه الفضاء الذى يذكرنا بمثيله فى (كراسى) «يونسكو» والخطيب الأصم الأبكم.

ومما هو جدير بالذكر أن استعمال مادة الحلم أو الكابوس بشكل يثرى الدلالات يمهد للعالم الواقعى المادى الذى ستجرى فيه أحداث (بينج بونج).

بينج بونج:

شخوص المسرحية يلتقون حول جهاز فى مقهى مدام «دورانتى». يستحضرون ذكريات حياتهم «أرتور» و «فيكتور» طالبان. و«سوتير» يتحدث عن رحلاته ومغامراته. أما «آنيت» فيبدو أنها تحب «روجيه» وهو شاب أنيق ولكن بلا مصدر للرزق حتى إن مدام «دورانتى» ترفض أن تقدم له أى طلبات.

وهناك شىء آخر يجمع بين هذه الشخوص، ألا وهو افتتانهم جميعًا بالسحر الذى يمارسه عليهم جهاز النقود وما يتعلق به من مفردات تقنية.

«أرتور» و «فيكتور»، بطلا هذه المسرحية، يذكران المشاهد برواية فلوبير (بوفار و بيكوشيه) اللذين يفشلان فى تحقيق نجاح فى مجال العلم بشكل يثير

السخرية، بل إن الشكل أيضًا متأثر بالفن الروائى، فجاءت المسرحية فى بنية ملحمية أكثر منها بنية درامية. فى اثنتى عشرة لوحة يعرض لنا «آداموف» حياة البطلين وهما يتحولان من الشباب الأول أو المراهقة إلى سن الكهولة ثم الشيخوخة، من خلال أحاديث ساذجة وتافهة ترسم صورة الهواجس التى مرّا بها طوال حياتهما.

الحقيقة أننا من خلال لوحات المسرحية وأحاديث البطلين نعيش معهما أسباب فشلهما أو بمعنى أصح فشل الإنسانية جمعاء. فنحن بصدد فشل رجلين ضحيتين لأوهامهما وهواجسهما، وكذلك صنوف الإغراء التى يعرضها مجتمع يقوم على المنفعة والاستغلال. فهذان «فيكتور» و «أرتور» وقد فتنتهما الآلة بما حققته من كمال وما تحققه من دخل، يكرسان لها كل وقتهما وما يداعبهما من آمال وأحلام، باختصار الحياة بأسرها.

ومن اللافت للانتباه أن الحماسة الشديدة التى يتعامل بها الرجلان مع الآلة، وهى حماسة حقيقية، ليست من النوع العبثى إلاّ لأنهما يبذلانها فى شىء تافه هى آلة نقود.

وهكذا ولأول مرة ينجح الكاتب فى التخلص من سطوة القلق النفسى والقهر العصابى وتوابعهما الغيبية التى سيطرت على مسرحياته الأولى، لكى يقدم لنا صورة مؤسفة لما يتهدد حريتنا وأحلامنا والطريق المسدود الذى يمثل نهاية مطاف الإنسان العصرى. فـ «البلياردو» الكهربائى فى المسرحية ليس مجرد آلة وإنما هو تجسيد للفكرة الثابتة المسيطرة التى تنتظم عالمًا بأسره من الأفكار. وحينما يصبح الهدف، وهو تحسين الجهاز، هو المثل الأعلى، نجده يتغلغل فى صميم دوامة الصراع من أجل السلطة وكواليسها وسياستها ومخططاتها. وبذلك يصبح الجهاز قضية حياة أو موت لكل الذين يعملون فى خدمة هذا المثل الأعلى، بحيث أن البعض يلقى حتفه فى خدمة الجهاز أو فى صراعه من أجل السلطة. والغريب أن جوهر القضية التى تثير كل هذه الصراعات يتمثل فى لعبة عيال أو «بلياردو» كهربائى، أى شىء تافه . ولكننا إذا نظرنا فى الغايات التى يكرس لها

الناس أعمارهم فى العالم الواقعى، عالم الأعمال والفنون والسياسة. لما وجدناها تختلف كثيرًا عن الهاجس الذى يستهلك حياة «فيكتور» و«أرتور». لقد نجح «آداموف» فى إبراز هذه الحقيقة . كما نجح فى جعل هذا الجهاز الكهربائى صورة مقنعة لسائر المشروعات الإنسانية. لقد حقق «آداموف» ذلك أيضًا من خلال البعد الشاعرى الذى خلعه على الشخوص وهم يتحدثون عن المظاهر العبثية لهذا الجهاز العبثى فى إقناع حقيقى. ساعد على تحقيق هذا التأثير اشتمال المسرحية على جرعات متكافئة من الحلم والواقع. كما أن حقيقة الأماكن والأزمان أسهمت فى عملية الإقناع. مرة أخرى لقد نجح الكاتب فى جعل الأفكار العبثية تبدو كأنها حقائق خالدة، ومرة أخرى يبرهن على أن جهود البشر جميعًا وخططهم ومشاريعهم، كل ذلك يصب فى بؤرة واحدة: الضياع. وأيًا كان الرمز الذى يشير إليه الجهاز الكهربائى. فهو يرمز إلى الرأسمالية كما أنه يمكن أن يرمز إلى عقيدة أو أيديولوجية سياسية أو دينية منحرفة.

وأخيرًا يلتقى «آداموف» فى هذه المسرحية مع السرياليين وعلى رأسهم «أندريه بروتون» فى حملتهم ضد المجتمع واقتناعهم بأن «عالم الآلات»يشجع بل يولد فى الإنسان المعاصر البلادة والخمول ويفرز القلق والخوف والعصابية.

من العبث إلى الالتزام:

مع أننا لانستطيع أن نفصل فصلاً تامًا بين مرحلتى إنتاج «آداموف»، أى بين مسرحياته الأولى العبثية ومسرحياته الأخيرة الواقعية أو البرشتية. إلا أننا لانملك إلا أن نتذكر موقفًا مشابهًا، الا وهو ما أعلنه «كافكا» حينما تنكر لأعماله الأولى التى أفرزتها هواجسه ومعاناته، لدرجة أنه صرح بأن تلك المؤلفات لا تستحق سوى الطمس والتدمير. لقد أعلن «آداموف» أن مؤلفاته بدءًا من مسرحية (التقليد الساخر) حتى (البقايا أو الأطلال) بعيدة كل البعد عن آمال وطموحات الجماهير فى مواجهة الظلم الاجتماعى والقهر السياسى. غير أننا لانستطيع أن ننكر الدور الذى قامت به مؤلفات «آداموف» الأولى فى تخليص الكاتب من المعاناة والهواجس التى جاء ت هذه الأعمال ثمرة لها. الموقف نفسه

مر به من قبل «برشت» حينما تحول من الكتابات السوداء إلى النقد الاجتماعى البناء.

باولو باولى:

هذه المسرحية هى أولى ثمار التقاء «آداموف» بـ «برشت» وهى بداية تحول الكاتب عن العبث إلى الاهتمام بالسياسة والمجتمع. والمسرحية تذكرنا على المستوى الصوتى بمسرحية «برشت» (كاليليوكاليليى) (Calilio Calilei). يحاول «آداموف» فى غمرة رفضه للمعاصرة، أن يدين ما يطلق عليه فى تاريخ فرنسا بالعصر الجميل، وهو أواخر القرن التاسع عشر وبالذات العقد الأخير منه حيث بلغ التقدم التقنى ذروته، فتجارة الفراش فى المسرحية تقوم بالدور الذى يقوم به جهاز مكائن النقود فى مسرحية (بينج بونج). وواضح أن إطلاق ألفاظ جادة وخطيرة مثل الصناعة والتجارة على أشياء تافهة تتعلق بالزينة العابرة والبهرج الزائل فى سياق التسابق على أسلحة الدمار فى الحرب العالمية الأولى، يفجر الكثير من التناقضات الكاشفة. ويقول الكاتب فى هذا الصدد: «التباين بين اهتمامات العاملين فى صناعات الريش وتجارته ـ وهى اهتمامات فى مظاهرها خفيفة، إذ هى تتعلق بالريش ـ وبين اللغة التى يستعملها هؤلاء القوم للدفاع عن هذا الريش ـ وهى لغة كافة أصحاب المشاريع ـ تكشف عما تتسم به هذه اللغة من خداع ودجل.»

ومن الجدير بالذكر أن «آداموف» قبل أن يكتب المسرحية وفى أثناء كتابتها جمع عددًا ضخمًا من الوثائق التاريخية المتعلقة بالفترة من ١٩٠٠ إلى ١٩١٤ وبخاصة فى مجال تصدير فرنسا للريش وحياة المحكوم عليهم بالإعدام. والاضطرابات التى اجتاحت الصين وحرب البلقان والبوير وتحركات الكنيسة ورجال النقابات العمالية. والتنافس الاقتصادى بين فرنسا وألمانيا ومشكلة مراكش (المغرب الآن) وسباق التسلح. وقد تحمس «آداموف» لهذه الوثائق لأنها فى معظمها تتفق وتوجهاته.

يرجع «مارتان أسلان» تحول «آداموف» من مسرح العبث إلى المسرح الملحمى الرشتى. إلى تخلص «آداموف» من هواجسه ومعاناته النفسية والشعور بالقهر

والاضطهاد الذى عبر عنه فى مسرحياته السابقة. لقد تحرر الكاتب من ذلك العبء الذى كان يثقل كاهله وأصبح حرًا كذلك فى اختيار النماذج المسرحية التى تروقه.

والحقيقة أن مسرحية (باولو باولى) هى من النوع الملحمى، فهى تصور لنا الأسباب الاجتماعية والسياسية التى فجرت الحرب العالمية الأولى. وذلك بالتعرض للعلاقات التى تربط بين مجتمع انتهازى يعتمد على الاستغلال، وبين قوى التدمير التى يفرزها هذا المجتمع. وتغطى المسرحية مرحلة زمنية تمتد من عام ١٩٠٠ حتى١٩١٤. وفى اثنتى عشرة لوحة تعرض كل منها للوضع الاجتماعى للحظة مع الاستعانة بشواهد صحفية من العصر يتم عرضها على الشاشة بمصاحبة ألحان من الموسيقات الشعبية.

أما الشخوص فهم يمثلون عالمًا مصغرًا للقوى السياسية والدينية والوطنية والاجتماعية التى أدت إلى الحرب. وتجلت براعة الكاتب الدرامية فى ضغط الشخوص والأحداث. فهناك طائفة المستغلين يمثلهم (باولو باولى) تاجر فراش من نوع نادر و« هولو» زبونه من هواة جمع الفراش وهو أيضًا تاجر ريش يستورده من النمسا وهو على علاقة غرامية بـ «ستلا» زوجة «باولو باولى»، وهى من أصل ألمانى. أما طائفة المقهورين فيمثلهم عامل نقابى يدعى «روبير ماريو» وزوجته «روزا». وأما أكبر نصير لطائفة المستغلين فهو الراهب «سولنييه» الذى تتجلى براعة دوره فى حثه للمقهورين على التقوى والرضى والخنوع.

ولعل أول مايلفت النظر فى المسرحية تفاهة السلعتين موضوع التجارة. ولكن الحقيقة أن هذه السلع كانت فى الواقع تشغل فى ذلك العصر (١٩٠٠) مكانة كبيرة من بين واردات فرنسا. وقد برع «آداموف» فى تصوير دهاليز وخفايا هذه السلع «التافهة» ونتائجها الخطيرة على المستوى الاجتماعى والسياسى.

فهذا «باولو باولى» يستغل وظيفة والده الذى يعمل حارسًا فى ليمان جزيرة الشيطان، الأمر الذى يسهل عليه استئجار أنفار محكوم عليهم بالأشغال الشاقة

المؤيدة نظير أجور زهيدة فى صيد الفراش لحسابه الخاص. ولكن العامل النقابى «ماريو» الذى يقضى العقوبة بسبب جريمة تافهة يتمكن من الفرار من السجن إلى خارج البلاد ويلجأ إلى أحراش فنزويلا. ولما كان «ماريو» لايعمل إلا فى تجارة الفراش فإن حياته رهن إرادة «بولو» ويعيش تحت رحمته.

وتتابع أحداث المسرحية، وتقوم بعض الاضطرابات السياسية فى الصين، مما ينتج عنه ارتفاع أسعار الفراش وبخاصة الأنواع النادرة منه. وهنا يأتى دور الراهب الذى يقوم شقيقه بمهمة التبشير فى الصين فيورد لـ «باولو باولى» هذه السلعة المطلوبة. وهكذا ومن خلال هذه الشبكة يعرض لنا «آداموف» العلاقات بين تجارة سلع فى ظاهرها تافهة وبين نظام العقوبات الجنائية فى فرنسا، والسياسة الخارجية للبلاد ودور الكنيسة فى ذلك. الشىء نفسه فيما يختص بتجارة الريش وعلاقتها بحرب البوير من خلال صراع «هولو» مع عماله فى المصنع الذى يمتلكه والنقابيين ومحاولاته للتغلب على المنافسة الألمانية فى هذا المجال. فى تلك الأثناء تهجر «ستيلا» زوجها «باولو باولى» لتعيش مع «هولو» الذى يورد له الريش من النمسا . ولما كانت «ستيلا»ألمانية المولد فقد تعرضت لنعرة القومية الفرنسية المناهضة لألمانيا فتغادر فرنسا إلى ألمانيا، لكنها تتعرض لاضطهاد من جيرانها الألمان بسبب زوجها الفرنسى، فتضطر إلى العودة إلى فرنسا عشية الحرب.

وتدخل المغرب (مراكش فى ذلك الوقت) فى المعمعة حينما يثور الوطنيون ضد المستعمر الفرنسى ويهاجمون المستوطنين. لكن (باولو باولى) لايتورع عن إجبار «ماريو» للرحيل إلى المغرب ليقضى فيها فترة العقوبة فى صيد الفراش الذى تسببت أزمة المغرب فى رفع أسعاره. وهنا يجلو الكاتب الدرس الذى يهدف إليه ويتلخص فى أن السلعة التى يتعامل فيها الناس ويتصارعون عليها هى فى الحقيقة «عبث» تافه، مجرد فراش، غير أن السلعة الحقيقة التى يتاجر بها هى فى الواقع الإنسان نفسه الذى يجبر على تعريض صحته وأمنه بل وحياته للخطر جريًا وراء الفراش. فقد أصبح الإنسان هو السلعة المبتذلة.

كان من الطبيعى أن ناقدًا كبيرًا مثل إيسلان بكتابه عن مسرح العبث يفضل أن يستمر «آداموف» فى طريق العبث ليثرى هذا النوع من المسرح. لذلك فهو يرى أن «آداموف» إذا كان قد تحول إلى الالتزام بدءًا من هذه المسرحية وأصبح يدافع عن قضايا اجتماعية وسياسية تهم الناس وتناقش قضاياهم الحياتية فى وضوح وواقعية، فإنه ، أى «آداموف» قد فقد الكثير على مستوى البعد الشاعرى والغيبى الذى يميز مسرحياته الأولى ومسرح العبث بشكل عام. ولكننا نرى أن المؤلف استطاع أن يحقق نوعًا من التوازن بين البعدين الغيبى والواقعى، وهو ماكان قد بدأه حتى حينما كتب مسرحية (بينج بونج).

ويحاول بعض النقاد أن يجد فى مشاركة «آداموف» فى الحملة ضد الدستور الجديد الذى وضعته حكومة «دوجول» فى خريف ١٩٥٨ السبب المباشر لتحول الكاتب عن مسرح العبث إلى نوع آخر من الكتابة المسرحية تعتمد على الرمز دون أن تعود إلى الأسلوب التقليدى القديم الذى يتسم «بالواقعية والتعليمية» المباشرة. وتحقيقًا لهذا الهدف كتب «آداموف» ثلاث مسرحيات فى كتاب بعنوان «مسرح المجتمع». وواضح من العنوان الانصراف عن الاسلوب العبثى إلى الاهتمام بقضايا المجتمع والجماهير. أولى هذه المسرحيات بعنوان (خصوصية) يعمد فيها الكاتب إلى التصوير الكاريكاتورى للزعيم الفرنسى «دوجول» وتجسيد المفاهيم المجردة على طريقة مسرحيات الأسرار فى العصور الوسطى. أما المسرحية الثانية فبعنوان (شكوى السخرية) وهى عبارة عن مونولوج تشكو فيه السخرية من عجزها عن التقتيل كما كانت تفعل فى الماضى.. ومع نجاح المسرحيتين فى هجومهما على الأوضاع الراهنة إلا أن البعض يأخذ عليهما أنهما من نوع مسرحيات المناسبات التى يقتصر نجاحها على اللحظة الراهنة. وفيما يختص بالمسرحية الثالثة من هذه المجموعة وهى بعنوان (أنا لست فرنسيًا) فهى تعرض لحادثة أو جريمة ارتكبها الطيارون الفرنسيون حينما أجبروا الجزائريين على التظاهر تأييدًا لفرنسا. وهو عرض مباشر فج لم يحقق نجاحًا بالرغم من اعتماده على التقنية التسجيلية.

وفى عام ١٩٥٩ كتب «آداموف» للإذاعة مسرحية بعنوان «فى المركبة» وهى أيضًا من النوع الواقعى المباشر تسجل أحداثًا تاريخية معاصرة، فتعرض بعض النسوة وقد اضطررن، بعد طردهن من مسكنهن، إلى استئجار مركبة تطوف بهن شوارع باريس طوال الليل.

سياسة النفايات:

عرضت هذه المسرحية لأول مرة فى لندن عام ١٩٦٣ . فى إطار الالتزام الذى ينصب على النقد السياسى والاجتماعى كتب «آداموف» هذه المسرحية. وهى تقوم على ملاحظة إكلينيكية لحالة مرضية. فالمريض على نحو مايجرى فى رواية الغثيان لـ «سارتر»، لا يطيق سرطان الأشياء التى سيدت له بكثرتها الطاغية وتكاثرها حالة نفسانية مؤداها أنه أصبح يشعر أنه موكل بابتلاع هذا الحجم الهائل من الفضلات. ويبرع «آداموف» فى نقل هذا الشعور المرضى إلى المستوى السياسى. فيجعل مكان الفضلات زنوجًا. ويتخيل شخصًا لايطيق تحمل الزنوج لدرجة تصيبه بمرض عصابى فيسعى إلى القضاء عليهم وإبادتهم. وينجح فعلاً فى قتل أحدهم، ولكن القضاء المتواطئ يبرئ ساحته فى محاكمة تذكرنا كثيرًا بخاتمة مسرحية «برشت» (الاستثناء والقاعدة).

وإذا كانت محاولة عقد مصالحة على هذا النحو تفتقر إلى الإقناع، فإنها بالنسبة للكاتب دليل على سعيه الحثيث بل والمستميت فى سبيل ذلك. وعلى أية حال، وعلى الرغم مما يؤخذ على إنتاج «آداموف» من تبدل وتحول ونكوص، فإنه فى جملته يعبر عن عقلية غير عادية وفكر مثير استوعب شتى التأثيرات وسخرها جميعًا فى خدمة أغراضه حتى لو كلفه ذلك أن يعيد النظرفى كل ماكتب ويبدأ من الصفر فى طريق جديد. وإن دل ذلك على شىء فإنه يدل على أمانة أدبية نادرة ضحى صاحبها بالنجاح فى سبيل إيمانه وأمانته مع نفسه ونحو الآخرين.

آخر ما كتب «آداموف»، مسرحية بعنوان (ربيع ٧١) وهى مجموعة من اللوحات حول باريس، يلجأ فيها الكاتب إلى تصوير رمزى لأهم معالم المدينة

على طريقة المصور Daumier فى لوحاته الفكهة الساخرة . وفيها يصور «آداموف» عمال باريس: «كما كانوا، مرحين، طائشين ، شغالين، شجعانًا .» محولاً كسب عطف المشاهد لجانبهم ضد الطبقة الأرستقراطية الفارغة. وقد كلفته هذه المسرحية ثلاث سنوات من التحضير ومن جمع الوثائق التاريخية. فأبرز الفشل المأساوى الذى منيت به الحكومة الثورية فى لوحات دقيقة وحافلة بالشخوص.

ومن الجدير بالذكر أن «آداموف» لم يتمكن فى هذا العمل التاريخى الواقعى من التخلص من عنصر الرمز والتهريج فى عرضه للفواصل التى أطلق عليها اسم «القراقوزات» والتى تعرض مجموعة من الشخوص والمعالم التاريخية مثل بسمارك وبنك فرنسا والمجلس الوطنى الذى تمثله عجوز شمطاء ترتق الجوارب.

أرتور آداموف.



المخرج روجيه بلان فى مشهد من مسرحية «المناورة الكبرى والمناورة الصغرى».



مشهد من مسرحية «الغزو» عام ١٩٥٠.



مشهد من مسرحية «بنج بنج» عام ١٩٥٥.





مشهد من مسرحية «باولو باولى» لأرتور آداموف.

·Eug'ene Ionesco (1912-1985)

أوجين يونسكو

بين دمار الكلمة وطغيان الأشياء

أوجين يونسكو

سنوات التكوين:

يذكر (يونسكو) وهو طفل صغير أنه قرأ حكايات الجنيات، ثم قرأ سيرة حياة كل من القائدين (تورينturenneوكونديه code:).

بعد ذلك قرأ (يونسكو) بعض روايات (بازاك) و (فيكتور هوجو)، كما قرأ لبعض الشعراء العاطفيين أمثال (فرانسيس جام Francisjammes). وقد أصيب من جراء ذلك بنوع من الحساسية التى لم يتخلص منها إلا بعد فترة طويلة.

ولعل أهم ما قرأ (يونسكو) فى صباه بعض أعمال الروائى فلوبير، وهو يذكر بالذات قصة «قلب بسيط» التى تركت فى نفسه أثرًا عميقًا كما أنها جعلته «يدرك معنى الأذب والجمال الأدبى والأسلوب الأدبى» على حد قوله.

بعد «قلب بسيط»، قرأ (يونسكو) لفلوبير أيضًا رواية «التربية العاطفية»، التى يرى أنها أروع ماكتب (فلوبير). بل ويرى أن المثل الأعلى لفن الرواية: «لقد أعجبنى ما تضمنته الرواية من نقد لاذع للمعتقدات الموروثة والأفكار الرجعية، كذلك أعجبت بالأسلوب الرائع وبطريقة الكاتب فى تحليل الزمن الذى يمضى ويترك فينا أثره».

ويعبر (يونسكو) عن سر إعجابه بأعمال (فلوبير) وغيره من الكتاب الذين قرأ لهم فى تلك الفترة: «كان السر يكمن فى ذلك النور الذى يشع من الكلمات»

النور الذى غمرتى حينما قرأت قصة «قلب بسيط» وظللت أبحث عنه فى كل ماأقرأ. وقد عثرت على هذا النور عند (شارل بوسcharlesbos)، و (فاليرى لاربو valery larbaud) وبخاصة عند (آلان فورينيهalainfournier) الذى أعتبره أستاذ هذا النوع من الكتابة المشعة. إن آلان فورينيه هو «أستاذ شبابى الحالم».

لقد بلغ إعجاب (يونسكو) برواية فورينيه «مولن الكبير» حدًا جعله يربط بين الأماكن التى دارت فيها أحداث الرواية وبين الريف الذى عاش فيه (يونسكو) فترة طفولته السعيدة.

ذلك النور المشع الذى فتن (يونسكو) فى هذه القراءات المبكرة، جعله ينشده فى جميع قراءاته. وجعله يبحث عنه فى آداب العصور المختلفة حتى عثر على مصدره الكبير عند الكتاب البيزنطيين فى القرن الثانى عشر حتى الرابع عشر.

من الكتاب الذين تركوا بصماتهم واضحة فى الكاتب الناشئ (يونسكو) الكاتب الألمانى (فرانز كافكا) الذى قرأ له سائر أعماله ولكنه توقف بشكل خاص عند رواية «المسخ» أو التحول، ذلك المسخ الذى يمكن أن يصيب أى إنسان فيفقد آدميته ويصبح وحشًا كاسرًا أو حشرة، هذا ماسنجد صداه فى مسرحية «الخراتيت» التى كتبها يونسكو بعد ذلك بعشرات السنين، يعبر فيها عن الوحش الضارى الذى يكمن بداخلنا ويمكن أن يخرج فى أى وقت ويطغى على كل ما عداه من صفات. يقول (يونسكو) بهذا الخصوص: «إن الشعوب والجماهير تفقد آدميتها بصفة دورية أو على مراحل. فالحروب الطاحنة وأعمال التنكيل الجماعية ماهى إلا جانب من الوحشية عند البشر».

فى تلك الفترة قرأ (يونسكو) أيضًا للكاتب الأرجنتينى (جورجس بورحس) روايته «مكتبة بابل» التى تصور قلق الإنسان أمام الثقافة والعلوم.

فى إطار (كافكا وبورجس) يضع (يونسكو) بعض المصورين ويخص منه (شيريكو) وذلك لما ينعكس فى أعمالهم من الشعور بالمتاهة التى تمثل اللانهاية، وقد تمثل الجحيم أو الزمن.

من الكتاب الذين لاينساهم (يونسكو) ويعترف بفضلهم فى تكوينه (جيرار دى نيرفال، ومارسيل بروست، والقديس الشهيد دينى لاريبوباجيت) حينما يعبر عن تجربته الشخصية التى تتجاوز حدود الفكر البشرى العادى. وهناك أيضًا القديس (جريجوار، والكاتب الروسى دستويفسكى).

وفى مجال النقد فقد تأثر يونسكو بـ (جان بولان) وآرائه فى مصداقية النقاد الذين يعارض بعضهم بعضا ويتحولون عن آرائهم بين يوم وليلة. وأن النقد مسألة إيحاء لايعتمد على قواعد جامدة، وأن الحق هو الذى يستطيع أن يكشف عن جوهر العمل الأدبى من خلال العمل الأدبى نفسه، وأن الموهبة الأدبية صفة نادرة الوجود تطبع الإنسان منذ صغره.

يونسكو والمسرح:

من المستغرب ألا نجد بين قراءات يونسكو كاتبًا مسرحيًا سوى شكسبير. وإذا سئل يونسكو عن سبب ذلك أجاب:

«لأننى لم أكن فى حاجة للمسرح، لم أكن فى حاجة للعثور على المسرح عند غيرى، لأننى أعتقد أن المسرح كائن فى داخلى».

ولا يعنى ذلك أن (يونسكو) لم يهتم بمن كتبوا للمسرح قبله، فقد كان طالبا فى المدرسة، ولابد أنه قرأ من بين المقررات الدراسية بعض أعمال (موليير، وكورينى، وراسين). ولكنه لم يحاول بعد ذلك أن يقرأ أعمالهم كاملة لأن المسرح كان ينفره وكان يفضل قراءة الروايات كما أسلفنا.

أما شكسبير فيعتبره يونسكو الرائد الأول لمسرح العبث. أليس هو القائل «إن العالم قصة أبطالها مجانين ويرويها أبله». وأليس هو القائل«إن كل ما فى الوجود صخب وضجيج».

وقد أثمر اهتمام (يونسكو) بشكسبير أنه كتب «ماكبث» أخرى برؤية عبثية مع الاحتفاظ بفقرات كاملة من المسرحية الإنجليزية، كما ظهر أثر شكسبير قبل ذلك فى المسرحية التى كتبها (يونسكو) بعنوان (الملك يموت)

أما عن اختيار (يونسكو) للمسرح أداة للتعبير من دون الأنواع الأدبية الأخرى، فهو يؤكد أن هذا الاختيار لم يأت مصادفة بدليل أنه كان يكتب الشعر والقصة، ولكنه فضل الشكل المسرحى.

لقد وجد يونسكو أن المسرح هو وسيلة التعبير التى يستطيع المرء عن طريقها أن يقول كل ما يريد منسوبًا إلى غيره. فالمسرح قناع يضعه المؤلف على وجهه حتى ولو كان يتحدث عن تجاربه الذاتية. ولكن ليس معنى ذلك أن أعمال (يونسكو) المسرحية تعد سلسلة من الاعترافات الشخصية، كما زعم بعض النقاد. ويقول (يونسكو) فى ذلك:

«إن شخوص مسرحياتى لا تمثلنى أنا دائما. بل هى أشخاص آخرون، قد تكون من صنع خيالى، وقد تكون صورًا كاريكاتورية لشخصى، وبمعنى آخر ما أخشى أن أكونه وما يمكن أن أكونه فى يوم من الأيام ولم أكنه لحسن الحظ. أو لعل هذه الشخوص ليست سوى جانب مكبر من نفسى أرثى له، وأضحك منه، وأبغضه، وأحبه. وقد تكون فى بعض الأحيان شخصيات أحب أن أكونها، وهذه نادرة. كذلك فهى فى بعض الأحيان تجسيد للقلق، أو أطياف أحلام».

إذن لقد اختار (يونسكو) الشكل المسرحى لأنه الستار الذى يستطيع من ورائه أن يقول ما يريد دون حرج وهو يوضح ذلك فيقول: فى المسرحية تستطيع الشخوص أن تقول أى شىء، وتصرح بكل ما يرد على خاطرها من أفكار تجافى العقل والصواب، لأن الذى يتحدث هى الشخوص وليس المؤلف. صحيح أن المؤلف هو صانع كل شىء، ولكن اختفاءه وراء الشخصية يعطيه من الحرية ما يستطيع به أن يحرك الشخوص أكثر مما يجرى فى الرواية».

يتضح ذلك من المقارنة بين القصص التى كتبها (يونسكو) والمسرحيات التى حول إليها هذه القصص. لقد كتب (يونسكو) مجموعة من القصص بعنوان «صورة الكولونيل» يعرض فيها تجربة شخصية أو حلمًا أو كابوسًا رآه أثناء نومه.

وحينما حول هذه القصص إلى مسرحيات لم يعد القارئ أو المشاهد يشعر بالمؤلف، بل يشعر بأن ما يعرض أمامه تجارب عاشتها شخوص وليس (يونسكو).

***

آليات الإبداع:

إن الحديث عن ازدواجية العمل الفنى يقود إلى الحديث عن آليات الإبداع ومراحله عند (يونسكو).

تتخذ الكتابة عند (يونسكو) أساليب شتى. منها ما أشرنا إليه فى ازدواجية الإبداع. فقد يكتب (يونسكو) قصته ثم يجد أنها تصلح لأن تكون عملاً مسرحيا. وفى بعض الأحيان يبدو له أن القصة من النوع الذى لا يسهل مسرحته، ولكن (يونسكو) يدخل التجربة كنوع من التحدى ليثبت لنفسه أنه قادر على النجاح فى التجربة. ولعل أوضح مثال على ذلك هو تحويل «السائر فى الهواء» من قصة إلى مسرحية. لقد ظلت الصعوبات الفنية حتى بعد الانتهاء من الصياغة المسرحية، فى المشكلات التى تتعلق بالإخراج.

إذن قد يكون أسلوب الكتابة هو تحويل القصة إلى مسرحية. وهناك أسلوب آخر شائع فى إبداعات (يونسكو). إن نقطة الانطلاق عند (يونسكو) قد تكون حلما رآه فى نومه أو عبارة سمعها، أو فكرة طرأت له أو صورة عرضت له. ففيما يتعلق بمسرحية «أميدية» فقد كانت البداية حلمًا أو بمعنى أصح كابوسًا. فقد رأى (يونسكو) فى منامه جثة مسجاة فى ممر طويل بالمنزل الذى كان يسكن فيه. أما مسرحية «جاك» فقد كانت بدايتها عدة أحلام. فمرة رأى (يونسكو) فى المنام فحلاً يعدو وقد اشتعلت فيه النار، ومرة أخرى رأى خنزيرًا صغيرًا، ومرة ثالثة رأى مجموعة من الحيوانات الصغيرة فى قاع حوض ملئ بالماء.

وكذلك مسرحية «العطش والجوع» كانت بدايتها مجموعة من الكوابيس. كذلك قد تكون نقطة الانطلاق حالة ذهنية، اندهاش معين بغرابة العالم. وهذا ما كان وراء كتابة مسرحية «المغنية الصلعاء» لقد شعر (يونسكو). بغرابة

المخلوقات البشرية وبأن الناس يتحدثون لغة باتت مجهولة بالنسبة له، وبأن الألفاظ فقدت دلالاتها، وأن الحركات والإيماءات فقدت معانيها. لقد كان الهدف من وراء أسلوب العبارات الجاهزة (الأكليشيهات) التى أصبحت تطغى على مناقشات الناس.

وأخيرًا، فإن المسرحية عند يونسكو قد تقوم على عدة منطلقات فى وقت واحد، فقد تأخذ من حلم أو كابوس وقد تأخذ من حالة ذهنية أو شعور معين.وقد تجمع بين أسلوبين أو أكثر من هذه الأساليب. يصور (يونسكو) لحظات الإبداع أو «الوضع» الفنى فيقول: «تحل بى لحظات أجدنى فيها أفكر بطريقة مفككة فى غير ترابط ولا تلاحم، وأشعر خلالها بدوافع مختلفة يمكن أن تتعايش جنبًا إلى جنب أو تتعارض فيما بينها. وتتتابع فيها الصور أمامى بطريقة أكثر حرية. فى مثل هذه اللحظات شبه الفوضوية التى تختلط فيها الأشياء فى ذهنى، أكون مستعدًا لكتابة مسرحية، فمن هذا الغموض والتفكك والفوضى يبزغ عالم واضح مترابط منظم».

ندرك من ذلك أن نقطة البدء أو التفجير نحو الإبداع عند (يونسكو) هى الحالة التى يكون فيها تحت تأثير خلل ذهنى ناتج عن محاولة حل معضلة معينة، هذا الخلل يصبح سؤالاً. والكتابة تساعده فى حل هذه المعضلة أو هذا السؤال أو على الأقل فى التعبير عنه، وصياغته: «إن هذه الحالة تكون أشبه بزلزال عنيف يستولى على كيانى، ويبدو لى فيها كل شىء كأنه يوشك أن ينهار أشبه بليل حالك السواد، أو بالأصح خليط من الظلمة والنور، عالم فوضوى. من ذلك يبرز الإبداع أشبه بخلق الكون نفسه... إنه نوع من سفر التكوين على صعيد الإبداع الفنى».

وحالة الوضع هذه، أو حالة الإبداع، تستمر طوال الفترة التى تستغرقها كتابة المسرحية تقريبًا. وهى فترة تتراوح بين شهر وثلاثة أشهر. ولكن الحالة لا تكون بدرجة واحدة، حيث يتخللها فترات يكون فيها أكثر هدوءا وأكثر اتزانا. ثم يعود من جديد إلى خوض بحر الإبداع، ذلك البحر العارم الأمواج.

ويصرح (يونسكو) أنه فى الوقت الذى يكتب فيه المسرحية، وحتى بعد أن يفرغ من كتابتها مباشرة، لا يكون فى حالة من الإدراك الواعى تمكنه من أن يفهم ما يكتب. هذا الإدراك يبدأ حينما يبدأ عرض المسرحية، ويبدأ النقاد فى تفسيرها. وغالبًا ما يكون تفسيراً خاطئًا. حينئذ يفيق يونسكو من حالته الإبداعية، ويبدأ فى معارضته للنقاد، ويقدم ما يراه من تفسيرات لأنه أصبح فى حالة انفصال عن حالة إبداع المسرحية وعالم كتابتها. وهو يشبه ذلك بمن رأى حلمًا لا يمكنه أن يرويه أثناء نومه.

على النقيض من ذلك. حينما يكتب (يونسكو) بحثًا أو دراسة أو مقالا فإن الوقت المناسب لذلك، هو الوقت الذى يكون فيه سيد نفسه، أكثر قدرة على التحكم فيما يعرض له من أفكار. وفى هذه الأوقات من الوعى أو الإدراك الواعى لا يكتب مسرحًا.

ولكن هناك بعض الاستثناءات، فقد كتب (يونسكو) مسرحية «مرتجلة ألما أو حرباء الراعى» وكذلك مسرحية «الخراتيت» وهو فى كامل وعيه وتمام إدراكه.

ويشرح (يونسكو) ذلك قائلا: الحقيقة أن كل شىء يتم فى حالة من الوعى. ولكن الوعى يختلف. فهناك وعى «ليلى» وهناك وعى «نهارى»، أو وعى غامض ووعى واضح.

بقيت قضية الانتهاء من المسرحية، أو وضع نهاية لها. إن (يونسكو) أثناء كتابة بعض المسرحيات لا يعرف كيف ستكون نهايتها. مثل مسرحية «المغنية الصلعاء» مثلا، فلم يكن يدرى بالضبط كيف ستكون النهاية. بل إنه يعترف فى مذكراته بأنه كانت هناك عدة نهايات ممكنة ولم يتم الاختيار النهائى إلا مع الممثلين وعلى المنصة.كما أن النهاية التى عرضت بها المسرحية لم تكن النهاية التى طبعت بها المسرحية ونشرت. ويذكرنا (يونسكو) بموليير. فكلاهما لا يرى أهمية للنهاية، وأنها شىء روتينى، فالمهم هو ما سبق.

وفى بعض الأحيان كان يونسكو يجد نفسه فى شبه طريق مسدود لأنه لم يعد يدرى كيف يتم المسرحية أو كيف ينتهى منها. حدث ذلك مع مسرحية

«أميديه» أو «كيف التخلص منه» حينما ظهرت الجثة فوق المنصة وظل أميديه وزوجته يتأملانها دون أن يعرفا كيف يتصرفان. لقد حدث الشيء نفسه مع الكاتب.وقد انعكس ذلك على إيقاع المسرحية الذى بطؤ مع ابتداء النصف الثانى من الفصل الثانى.

يونسكو والمخرجون:

حينما بدأ (يونسكو) تقديم مسرحياته للمخرجين، كان من الطبيعى أن يجدوه غريبا، غير ما تعودوا عليه. فاستقبلوه بالتعجب والإعجاب فى ذات الوقت. وكانت المشكلة: كيف يقدمون هذه الأعمال على خشبة المسرح؟ كيف يضعون على المسرح خمسين كرسيًا؟ لقد فعل ذلك كل من (سيلفان دوم silvain d,homme) و (موكلير mauclair) ولكن المخرجين الألمان لم يقبلوا التجربة فلم يكونوا يفهمون. هناك مشكلة أخرى قابلت (يونسكو) فى تنفيذ مسرحية «أميديه» وبالذات فيما يتعلق بقدمى الجثة الطويلتين. فقد وجد (يونسكو) فى البداية صعوبة كبرى فى إقناع المخرج (سيرو serreau) بتنفيذ هذه المسرحية التى يوجد فيها جثة تكبر، وتكبر، حتى تملأ المسكن كله.

وكان (يونسكو) يريد أن يكون طول القدمين مترًا ونصف المتر لكن المخرج تردد، ووافق على قدمين من خمسة وسبعين سنتيمترا، ووجد أن هذا الطول أيضا أكثر من اللازم. ودخل مع (يونسكو) فى نقاش طويل، فأوضح له (يونسكو) أن خمسة وسبعين سنتيمترا يعتبر طولاً عاديًا وأن الأمر سيصبح أشبه بالقراقوز فحتى يصبح ظهور القدمين شيئًا مهولاً لابد أن تتجاوز نسبة الطول حدود المعقول، وأخيرا اقتنع المخرج، بل أكثر من ذلك، فعندما قام بعد ذلك بتنفيذ مسرحيات، (يونسكو) وبخاصة على مسرح «الأديون» كان خياله يذهب إلى أبعد مما وصل إليه خيال (يونسكو).

ولكن هذه الصعوبات التى تصاحب تنفيذ بعض المسرحيات فى فرنسا أقل بكثير من مثيلاتها فى الخارج، فوجود (يونسكو) فى فرنسا يسهل كثيرا من الصعوبات.أما عند تنفيذ المسرحية فى الخارج فالأمر يختلف. ومن أمثلة ذلك

تنفيذ مسرحية «الدرس» فى إنجلترا عام ١٩٥٥. وفى ألمانيا أيضًا حدث ما يشبه ذلك كما قلنا بخصوص تنفيذ مسرحية «الكراسى». فلم يوافق المخرجون بأى حال على وضع خمسين كرسيًا على خشبة المسرح. وأكبر عدد من الكراسى أمكن الحصول عليه هو أثنا عشر كرسيًا.

ومع أن المسرحية لاقت نجاحًا كبيرًا هناك، إلا أن تمسك الألمان بالواقعية ومراعاتهم لها قد نال من هذا النجاح.

* * *

هذا عن متاعب (يونسكو) مع المخرجين، سواء فى فرنسا أم خارجها. ولكن (يونسكو) صادف أثناء تنفيذ مسرحياته مخرجين من نوع آخر، فهموا النص وارتفعوا إلى مستواه، وهيأوا له من إمكانيات التنفيذ ماحقق له من النجاح مافاق توقع (يونسكو) نفسه. وأول هؤلاء المخرجين هو (موكليرMauclair) ففى مسرحية «ضحايا الواجب» شخص يقوم بتسلق جبل غير مرئى. ولم يكن (يونسكو) نفسه يعرف كيف يمكن تنفيذ ذلك على المسرح، إلا أن المخرج (موكلير) استطاع تنفيذ ذلك بطريقة خارقة، وذلك بوسائل بسيطة للغاية. لم يستخدم فيها غير منضدة وكرسى. كانت المنضدة فى وسط المسرح. وكان البطل يقوم برحلة وهمية. وكان عليه أن يجتاز غابة خلال هذه الرحلة، فجعله المخرج يسير تحت المنضدة تعبيرًا عن سيره فى الغابة، ثم يخرج من تحت المنضدة، ويمثل بجانبها فيكون ذلك تعبيرًا عن وجوده عند سفح الجبل، ثم يصعد فوقه جالسًا بعض الوقت، ثم يقف فوقه. واستطاع بذلك أن يوهم المشاهد بأنه تسلق جبلاً شاهقًا.

* * *

ومن ذلك أيضًا مافعله المخرج (روبير بوستيكRobert Postec) فى مسرحية «الملك يموت» إذ أضفى على النص من فنه وخبرته ماأذهل (يونسكو) نفسه، وبالذات فى النصف الثانى من المسرحية الذى يختلف عن النصف الأول، فهو أبطأ منه مما يجعل الملل يتسرب إلى المشاهدين. و (يونسكو) نفسه يعترف

بوجود شرخ أو كسر يفصل المسرحية إلى جزئين، وذلك عندما يبدو أن الملك مستعد للموت ويقول: «ليتنى أقرر ألا أموت» فاستطاع (بوستيك) بوسائله الفنية أن يدفع المسرحية ويدفع الملل عن الجمهور. فقد جعل هذه النقطة بداية احتضار آخر من نوع آخر. فأطفأ جميع الأضواء حول العرش، وجعل الملك يقول قولته تلك فى قوة وعنف ليس كما يقولها شخص عاجز مقبل على الموت، وإنما كشخص يستطيع فعلاً أن يقرر ألا يموت. ثم أضاء المسرح من جديد، وجعل الأشخاص المحيطين بالملك يسرعون إلى أركان المسرح الأربعة فيتخذون أماكنهم التى كانوا يتخذونها فى بداية المسرحية. وبذلك أوحى المخرج إلى المشاهدين بأن شيئًا جديداً قد بدأ. بأن احتضارا جديدًا قد بدأ. أو بمعنى آخر، جعلهم يشعرون بأنهم أمام مغامرة جديدة. أو مسرحية جديدة.

وبذلك لم يعد المشاهد يشعر ببطء الحركة أو بتغير السرعة والنسق، لأن المخرج أظهر الشرخ وأكد عليه بدلا من أن يحاول طمسه وتغطيته.

* * *

مفهوم المسرح:

الملاحظ أن مادة الضحك عند (يونسكو) تتخذ مستويات عدة. فهناك كوميديا المواقف، والكوميديا الآلية، والكوميديا اللفظية. ولكن هناك نوعا آخر من الكوميديا أهم من الأنواع التى ذكرت، ويعبر أكثر من غيره عن عبث الحياة وموقف (يونسكو) من العالم. ويسمى هذا النوع من الكوميديا، الكوميديا السوداء، وهو أن يضحك الإنسان ساخرًا من شقائه ومن شقاء الآخرين. وفى هذا يختلف التهكم عن الضحك فى مسرح البولفار.

فبينما يضحك المشاهدون فى مسرح البولفار من تورط الشخصيات فى بعض المواقف، فإن التهكم بالنسبة ليونسكو ومسرحه يعبر عن إحساس الكاتب بأن كل شىء يجافى العقل والصواب ويثير الاستغراب، وبأننا جميعًا، منذ ولادتنا فى موقف غامض ولاسبيل إلى إجلاء غموضه. كذلك فإن التهكم وسيلة يحاول

بها الكاتب ألا ينخدع ويكون غرًا ويطويه عبث الحياة، فهو تنديد بالعبث وتفوق عليه. ومثل هذا النوع من الكوميديا يحتاج إلى بصيرة نافذة ووعى فائق، وكاتب هذا اللون يدرك كل شىء حتى بطلان عواطفه الشخصية وتفاهتها. وهو لايزيل هذه العواطف، فهذا مستحيل، وإنما يعيش هذه العواطف وهو مدرك تمامًا أنها عبث فى عبث، بل باطل حتى ولو لم يستطع أن يحاربها[1] فأنت تكره شخصا وأنت تدرك ألا معنى لهذه الكراهية ومع ذلك فأنت تكرهه. وأنت تحب، ومع ذلك تدرك أن شعورك هذا يثير السخرية. هذا هو موقف الكاتب التهكمى، إنه يسمح بالعواطف جميعًا، مع إدراكه بأنها غير ذات معنى. وتعليله لذلك أن الحب مثلاً هو سقوط فى شرك، شرك بيولوجى أو فسيولوجى أو بسيكولوجى، أو الثلاثة معًا، فهو يرى أن الانسياق وراء أية عاطفة نوع من الخداع والاغترار. وهو لايحارب هذه العواطف، وإنما يشعر بها مع إدراكه لما تنطوى عليه من خداع وتضليل.

وعلى خشبة المسرح يتم ذلك بأن يكون الممثل ممثلاً ومشاهدًا فى ذات الوقت. فهو يتفرج على نفسه. وبالتالى فإن المشاهد يتعرف على نفسه فى شخصية الممثل. ويرى (يونسكو) أن هذا هو المسرح المثالى. وإذا لم يتحقق تبادل الأدوار بين الممثل والمشاهد وتقمص كل منهما للآخر، فهذا معناه أن أحدهما، الممثل أو المشاهد، يفتقر إلى الذكاء.

وإذا كان (يونسكو) لايستهدف بمسرحه الإضحاك والترويح شأن البولفار، فهو أيضًا يعارض أن يكون المسرح منصة لإلقاء الدروس. فلنحاول إذن أن نستخلص مفهوم المسرح كما يراه (يونسكو).

إن (يونسكو) لايعتقد أن المسرح تعبير عن صراع معين. فأية مباراة رياضية عبارة عن صراع معين، فهل هذا من المسرح فى شىء؟ ومصارعة الثيران صراع، فهل هى مسرح؟ إن كل شىء يمكن عرضه على المسرح، فمن الممكن أن

---

(١) وهو مفهوم (كامو) للعبث.

يظهر على خشبة المسرح شخص يسير ويلتفت يمنة ويسرة. ويتوقف، ثم يسير. ومن الممكن أن تظهر على المسرح حيوانات،.ونفرض ديكورات وأضواء تتغير وتتشكل. وكذلك من الممكن أن تعرض على المسرح منصة خالية. وكل ذلك، رغم كل شىء يعتبر مسرحاً.

فالمسرح هو مايعرض على خشبة المسرح. وهذا أبسط تعريف للمسرح، وهو أيضًا أبعد التعريفات عن الصدق إن المسرح فى مفهوم (يونسكو)،هو عرض شىء نادر، شىء غريب، شىء ممسوخ.المسرح فى رأيه شىء رهيب، يتكشف شيئًا فشيئًا كلما تقدم العرض، والعرض هنا، ليس حدثًا يتطور كما هى الحال فى المسرح الاعتيادى، وإنما هو سلسلة من الأحداث أو المواقف أو الحالات. فالمسرح عبارة عن تتابع حالات ومواقف معينة تزداد حدتها شيئا فشيئًا.

أما عن الممسوخ فالمقصود به هنا قد يكون الحياة نفسها، وقد يكون الكاتب نفسه، وقد يكون الممثل، وقد يكون الحادث الذى يتكشف فجأة، كأن تكون وسط جماعة لطيفة، وفى حضرة قوم على جانب كبير من الأدب والظرف وعلى حين فجأة يفسد شىء ما فيعكر صفو المجتمع والناس، وإذا بالجانب الممسوخ، والجانب الحيوانى فى البشر يظهر ويكشف عن طبيعة الناس فالمسرح فى نظر (يونسكو) هو رفع النقاب عن هذا الشىء المختفى، فهو المفاجأة غير المنتظرة، وهو الطارئ الذى لانتوقعه. فالمسرح ليس توضيحًا لفروض أو معطيات سابقة، بل هو استكشاف وسبر وتنقيب، وعن طريق هذا التنقيب يتمكن الإنسان من الكشف عن حقيقة معينة.

وإذا كان مسرح (يونسكو) يصور مطاردته وملاحقته للجانب الممسوخ أو الجانب الوحشى عنده شخصيًا، فهو أيضًا تصوير لهذه الملاحقة عند الآخرين، وفى ذلك يكمن إقبال الجمهور على مسرحيات (يونسكو)، لأنه يرى نفسه فى المرآة، وبذلك يتحقق التفاهم المتبادل بين الكاتب والجمهور.. وفى هذا تفنيد للرأى الذى يقول بأن المسرح يجب أن يكون شعبيًا أو اجتماعيًا وأن الكاتب لا يجب أن ينفصل عن مجتمعه وعن شعبه، فمثل هذه الدعوة غير ذات معنى، لأن

كل كاتب يفعل ذلك، أى يعبر عن مجتمعه وأبناء جنسه بطريقة تلقائية ودون أن يقصد إلى ذلك . ووجه اللبس هنا هو أن النقاد يخلطون دائما بين المجتمع وبين السلطة. أن الكاتب الحق هو الذى يصل بتصويره لحالته الفردية الخاصة إلى حقائق أعم وأشمل من تلك الحقائق التى تفرضها الأيديولوجيات والطائفيات بشتى أنواعها، حتى بالنسبة للمسرح التعليمى حتى إذا كان يستهدف الدعاية لنظرية معينة أو مذهب بعينه، فإنه يتجاوز حدود الدعاية. ويتجاوز غرضه المبدئى.

إن خلق المسرحية فى نظر (يونسكو) أشبه بمسيرة فى غابة، أو عملية استكشاف أو تنقيب، عن حقائق مجهولة، هذه الحقائق قد تكون مجهولة بالنسبة للمؤلف نفسه فى الوقت الذى يبدأ فيه الكتابة، أو المسيرة.

إن مشكلة تعريف المسرح الحق ودور الكاتب المسرحى الحق، هذه المشكلة تشغل (يونسكو) وتشغل مكانة فى أعماله المسرحية، وهو شأن كتاب الطليعة كما قدمت. فمسرحية «مرتجلة ألماLimpromptu De Aima» ماهى إلا معالجة لهذه المشكلة، فموضوعها هو المسرح، وأبطالها هم (يونسكو) نفسه والنقاد. ومضمونها حوار بين الكاتب والنقاد عن معنى المسرح ودور المؤلف المسرحى. وفى مسرحية «ضحايا الواجبLes victne, Dus Devoir» إشارة إلى هذه المشكلة حينما يسأل (نيكولا) رجل الشركة عن رأيه فى المسرح. ومن بين شخصيات «أميديه Amedee» مؤلف مسرحى . وفى مسرحية «خراتيتRhinoceros» أيضًا يناقش جان (صديقه) (بيرانجيه) وفى معرض المناقشة يسأله عن رأيه فى المسرح، مسرح الطليعة ومسرح (يونسكو) بالذات. ويحثه على مشاهدته. هذا على سبيل المثال لاالحصر. وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أن (يونسكو) يهتم بهذه المشكلة، ويحاول إيجاد تعريف جديد للمسرح ودور المؤلف المسرحى.

إن (يونسكو) فى محاولته للتعبير عن الحقائق الإنسانية يفكر أيضًا فى الوسائل الكفيلة بنقل هذه الحقائق إلى الجمهور. وبذلك يصبح عمله مزدوجا. ومن ثم كان المسرح موضوعًا للمسرح. ومن ثم كانت الشخصيات التى تزدوج

فتعيش مشكلتها وتفكر فيها فى ذات الوقت. وبذلك تصبح المسرحية فى حد ذاتها مرآة لنفسها. ومرآة للكاتب.

ولايقتصر الموضوع على الكتابة للمسرح وحسب بل يتجاوزها إلى الكتابة عامة. فأميديه فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم يتساءل عن قيمة الأدب، وهل يمكن أن يجد الكاتب خلاصه فى الكتابة وهو بذلك يعبر عن المعاناة التى يشعر بها كثير من الكتاب.

و (يونسكو) نفسه منذ أن بدأ يكتب وهو دائم التساؤل عن قيمة الكتابة هل يكتب أم لا؟ ولعل إنتاجه الغزير خير إجابة على هذا التساؤل.

وإذا كان (يونسكو) يعالج المسرح فى المسرح، وينقل المسرح إلى خشبة المسرح، فلعله بذلك يريد أن يعبر عما يشعر به من أن العرض المسرحى أكثر سحرًا وأكثر واقعية من الواقع نفسه.

وهو محق فى ذلك شريطة أن يساعدنا المسرح فى إدراك الواقع. وإذا كان المسرح أو أى طريقة أخرى فى التعبير يساعدنا على إدراك الواقع فذلك لأن واقع الخيال أو الواقع الخيالى أكثر تأثيرًا وفاعلية من الواقع الفعلى.

فنحن نعيش حياتنا اليومية دون أن نتتبه إليها، فى حين أن وسائل الاستكشاف، كالأدب والمسرح خاصة تنبهنا إليها وتضعنا أمامها وجهًا لوجه.

فالمسرح، والفن بصفة عامة يجعلنا لانغرق فى هذا الواقع اليومى بل يجعلنا ننظر إليه ونراه.

يونسكو والنقد:

حين ظهرت مسرحية (يونسكو) «المغنية الصلعاء» عام ١٩٥٠ كانت مفاجاة كبرى للنقاد والمشاهدين على حد سواء. تحمس لها البعض وخلعوا عليها من مشاعر الإعجاب والتقدير ماجعلهم يفاخرون بأنهم من الجيل الذى كتب له أن يشهد مولدها فقال فيها أحدهم وهو الناقد (جاك لو مارشون Jacques

Lemarchand) فى عدد أكتوبر ١٩٥٢ من جريدة الفيجارو الأدبية.حينما يتقدم بنا العمر ونطعن فى السن سوف نشعر بالفخر والاعتزاز لأننا شهدنا عروض «المغنية الصلعاء والدرس».

وعلى النقيض من هؤلاء كان الساخطون الذين انهالوا على المسرحية وعلى كاتبها باللوم والتجريح، وأنزلوه إلى الدرك الأسفل من الإسفاف والابتذال والسخف حتى أن أحدهم، وهو الناقد ج. ب. جينار J. B. Jeener أثنى على الذين استطاعوا حفظ أدوارهم فى هذه المسرحية، وبذلوا فى ذلك من الجهد مايفوق طاقة البشر: «كان الله فى عون أولئك الذين استطاعوا بمجهود يفوق طاقة البشر ودون أن يرتكبوا خطأ، أن يحفظوا، ويؤدوا ويتقمصوا هذا النص الضد».

وأيًا كان الأمر، فإن «المغنية الصلعاء» أصبحت اليوم مسرحية كلاسيكية من المسرح الجديد. وغدا كاتبها من أشهركتاب المسرح المعاصر، عرضت مسرحياته على مختلف مسارح العالم ودرست أعماله فى مختلف الجامعات، تناولها النقاد بالدراسة والتحليل فى سائر بلدان العالم.

عن حياته فى رومانيا التى قضى فيها صدر شبابه يقول (يونسكو) متحدثًا عن الأساتذة الذين درس عليهم فى وطنه الأول: لقد تأثرت بهم عن طريق المعارضة فلم أكن أفكر مثلهم.. ولم أكن بأى حال أسلم بآرائهم لقد كنت بصورة دائمة أميل إلى معارضتهم».

وفى بعض الأحيان كانت معارضة (يونسكو) لأساتذته تبلغ حدًا أعمق من كونها تمرد مراهق. واتضح ذلك عند احتكاكه ببعض الأساتذة فى بوخارست، وكانوا فى ذلك الوقت من النازيين المتعصبين، وكان هؤلاء الأساتذة يضعون القواعد والمقاييس الثابتة ويحاولون عن طريقها الحكم على الأعمال الأدبية والفنية ومدى مطابقتها لهذه القواعد أما (يونسكو) فكان على النقيض منهم، يرى أن العمل الفنى المبتكر يأتى معه بقواعده، ويخلق معه مقاييسه النقدية الخاصة به، وهى وحدها التى تحدد قيمة العمل ويرى أن العمل الفنى إنما هو طفل يولد من أبوين مختلفًا عن أبويه ، فريدًا من نوعه.

وإذا كان (يونسكو) قد عارض أساتذته فى هذا المجال فقد أخذ عنهم شيئًا آخر، ألا وهو الحاجة إلى إيجاد مقاييس نهائية واضحة للنقد الفنى على الرغم من إيمانه بأن هذا شىء مستحيل بالنسبة للأدب.

إن ذكريات (يونسكو) عن بوخارست كانت تتلخص فى هذا الصراع العنيف بينه وبين وسط لايشعر فيه بالراحة النفسية. ولم يكن الصراع صراعًا فكريًا عقائديًا، وإنما كان صراعًا شعوريًا. فالواقع أن النازية والفاشتية وغيرهما من المذاهب الهدامة، كانت فى بادئ الأمر مشاعر قبل أن تصب فى قوالب وتصبح أيديولوجيات معينة. المهم أن هذا الصراع بين (يونسكو) وبين المجتمع الذى كان يعيش فيه قد تفاقم بعد أن كان قد اتخذ له بعض الأصدقاء، فإذا كثير منهم - وكان ذلك بين ١٩٣٢ ، ١٩٣٥ - يتحولون إلى الفاشتية. وهكذا ازداد شعور (يونسكو) فى بوخارست بالوحدة والانفصام عن المجتمع الذى يعيش فيه، وكان هو مع نفر من الناس يرفضون هذه الأيديولوجيات.

وكان من العسير عليه أن يقاوم، ليس على الصعيد السياسى وحسب، وإنما على الصعيد الأدبى والثقافى أيضًا. كانت المقاومة شيئًا عسيرًا، حتى ولو كانت صامتة «لأن الإنسان حينما يكون فى سن العشرين ويرى أساتذته يرددون عليه نظريات معينة، ثم يطالع هذه النظريات فى الجرائد اليومية، ويراها حوله فى كل مكان ويجد معارضة فى كل ما حوله، فمن العسير عليه أن يقاوم، فمن العسير عليه ألا يستسلم ويخضع، ومما ساعد (يونسكو) على الصمود أن زوجته ساعدته كثيرا فى هذا المجال. ويذكرنا هذا العناد وهذا التصميم على الرفض والمقاومة بشخصية (بيرانجيه) فى مسرحية «الخراتيت».

أوجين يونسكو
بين دمار الكلمة وطغيان الأشياء

يقـول يونسكو فـى الكلمـة الرائعـة التى خصنا بهـا، يلخص فـيهـا فلسـفتـه، ويقدم فـيهـا نفسه للقارئ العربى قبل حوالى ربع قـرن من الزمان، وبالتحديد فى يوليو من عام ١٩٧١:

«إن هذه المسـرحيـات تعـرض لنا الموت والخوف والحـقـد المدمر الذى يكنه الإنسـان لأخيه الإنسـان والحقيقـة أن الإنسـان لايستطيع أن يفر من الموت ولكنه يستطيع أن يتهيأ له ويرضى به.»

«هنـاك مـثل عـربى يقـول اعمل لآخـرتك كـأنك تموت غـدًا، واعـمل لدنيـاك كأنك تعيش أبدًا»

«أمـا فـيمـا يختص بالكراهيـة أو الحـقـد فمـن المسلم به أنه مـرض، نوع من الضعف البشـرى الذى يصـيب الإنسان، إن البطل فى مسـرحية «سفاح بلا كراء» يتساءل، تمامًا كما يفعل الأبله بطل دوستـويفسكى، ماذا ينبغى علمـه للقضاء على هذا الدمـار الأعمى، وهذه الرغبـة فى القتل المتـأصلة فينا والتى لاتعتمـد على عـقل ولا منطق ؟ كـذلك يتسـاءل هذا البطل: مـاذا ينبـغى عـمله حـتى يمكن أن ندخل فى حوار مع هذا النوع من الجاهلية، أى ماذا ينبغى عمله لكى تصبح هذه الجاهلية أقل جاهلية؟

فى مسرح يونسكو يتخذ الدمار أشكالاً عدة وصورًا شتى، أولها دمار اللغة ولما كانت اللغة جزءًا من الإنسان بل هى الإنسان نفسه، فإن دمارها يعد تمهيدًا لدماره، ولقد أعلن يونسكو عن هذا الدمار أو هذا الموت الذى يصيب اللغة منذ أول مسرحية كتبها، وذلك عام ١٩٥١ بعنوان «المغنية الصلعاء» حيث يتجلى موت التفاهم بين البشر وعجز اللغة عن أداء وظيفتها كأداة للتواصل بين الأفراد. فالمسرحية تعرض علينا مجموعة من الشخوص، ومع أنهم جميعا زوجات وأزواج عاديون إلا أن التواصل مفقود بينهم فنحن أمام حوارات مهترئة بل هى فى الحقيقة مونولوجات ثنائية، إذا جاز هذا التعبير، تفقد اللغة فيها وظيفتها التى فطرت عليها وهى التفاهم بين بنى البشر، لتصبح نقيض ذلك تماما أى وسيلة للخلاف والشجار والقطيعة. تتحول فيها الألفاظ إلى مايشبه حجارة يتراشقها المتحدثون، أو بمعنى أصح المتحاربون حتى يضنيهم القتال، فإذا كانت خاتمة المسرحية نراهم يصيحون وينعقون ويعوون وهم يدورون فى رقصة جنونية معلنين نهاية البشرية والدخول فى عصر البهيمية العجماء.

ثم تأتى مسرحية«الدرس» لتؤكد هذا الجانب التدميرى للغة. فالمسرحية إن كانت تعرض لنا حكاية - مدرس يقتل طالبة، فإن هذه الجريمة ما كانت لتتم لو لم تفقداللغة طبيعتها الأصلية. لقد بدأت المسرحية بداية طيبة سادها التفاهم التام بين المدرس والطالبة، ذلك التفاهم الذى كان يبشر بتعاون صادق مثمر بين الطرفين، ولكن ماإن زال هذا التفاهم حتى زالت معه العلائق البشرية الطيبة وتحول الحب إلى عدوانية مدمرة واعتداء جنسى هدام هو فى الحقيقة نقيض الحب الإيجابى البناء.

فى مسرحية «جاك» وبقيتها «المستقبل فى البيض» يأخذ هذا الدمار وجهة مماثلة، فالحب التقليدى وإن كان يجمع هنا بين الفتى والفتاة إلا أن اللعب بالألفاظ يجعل الحيوانية تطغى على الجنس البشرى، صحيح أن المسرحية تشجع الإنتاج أو الإنجاب ولكنه الإنتاج المادى الذى يخنق الآدمية فى الإنسان ويقتل الروحانية فى المجتمع.

هذا ماتجلوه مسرحية «الكراسى» حيث الكراسى التى انتشرت فى كل مكان حلت محل الآدميين أو أن الآدميين وقد خلوا من الآدمية ومن الروحانية، استحالوا مادة صماء ليس فيها من الإنسانية إلا الهيكل، وإذا أضفنا عنصر الشيخوخة التى نخرت فى الزوجين العجوزين واستهلكت رصيدهما من الحب بحيث أصبحا يعيشان على حطام ذكريات مضت إلى غير رجعة نقول إذا أضفنا هذه الشيخوخة إلى المادية، أصبح واضحًا تمامًا مدى ماوصلت إليه الإنسانية من دمار مادى ومعنوى.

ومن ناحية أخرى فإن تراكم الكراسى وطغيانها على الإنسان وابتلاعها للمكان، يكشف عن مجتمع هو أقرب إلى الموت منه إلى الحياة، وبخاصة فى اللحظات الأخيرة من المسرحية التى تكشف عن العجز التام الذى هو سمة الإمبراطور المعقود به تخليص العالم من مشكلاته، فهو أبكم لايقوى على نقل الرسالة التى تنتظرها البشرية المكروبة فلاتجد أمامها إلا الانتحار فى شخص الزوجين العجوزين. وهكذا يفضى دمار اللغة إلى دمار العالم.

إن امتلاء المنصة بالأشياء والجمادات وتكاثرها السرطانى، ومقابلة ذلك كله بالفراغ أو الخواء الآدمى، إحدى الوسائل المفضلة عند يونسكو للتعبير عن هواجسه. يتكرر ذلك فى مسرحية «المستأجر الجديد» الذى تحاصره الجمادات بحيث لايجد له مكانا أكبر من نعش أو أفسح من قبر.

ولعل أكثر الأشياء طغيانًا فى مسرح يونسكو هى الجثة التى تتضخم فى منزل أميديه وزوجته مادلين المشاكسة التى لاتنفك توبخ زوجها الكاتب الفاشل الذى لاتمن عليه قريحته بأكثر من بضع عبارات أو كلمات طول يومه وهى أى هذه الزوجة على النقيض تمامًا من العجوز سيميراميس الزوجة الفخورة بزوجها بغير حق فى مسرحية الكراسى إن تضخم الجثة الرهيب بمعدل المتوالية الهندسية وتكاثر نبات الفطر فى نفس البيت تعبير مادى محسوس عن شقاء هذه الأسرة وتجسيد لشجار الزوجين ومشاحناتهما المتواصلة وقد يكون هذا القتيل المقيم رمزًا لحب مكلوم أو حلم مطعون أو ندم وحسرة على ماكان يمكن أن

يكون، أو وخز الضمير الذى خلفه ذنب لا ينسى أو جرم لايغتفر. لنترك ذلك لعلماء النفس والأطباء النفسانيين، المهم الزوجان أو بمعنى أصح الزوج وحده، حلاً لهذه الورطة التى توشك أن تتحول إلى فضيحة عامة فقد حطمت الجثة وهى فى غمار تضخمها، باب الشقة وبدأت تزحف نحو الخارج حيث الجيران والشرطة إذن كيف التخلص منها؟ لقد تفتق ذهن أميديه عن حيلة خيالية فلف جسده بالجثة التى تحولت بفعل فاعل إلى مايشبه الوشاح خفة وطارت حاملة بداخلها أميديه أشبه بالمنطاد أو البالون الطائر.

وتتكرر معجزة الطيران هذه فى مسرحية «السائر فى الهواء» والطيران عند يونسكو تعبير عن قمة السعادة فهو كما نقول «يطير من الفرحة» فالأرض عنده طين ووحل يغوص فيها ويختفى، أما السماء فهى خفة ونور وسعادة.

هذا العالم اليونسكى الذى تتضخم فيه الجثث ويطير الإنسان وتتكاثر الكراسى والأنوف والأثاث، ويتحول العريس جاك إلى جواد يصهل ويعدو لاشك أنه ليس بعالم منطقى بل هو عالم سحرى قريب من عالم الأحلام والكوابيس بل هو كذلك فعلا عالم يتخلص فيه إنسان القرن العشرين من قوانين الطبيعة وسننها ، ويعود إلى عالم الطفولة طفولة البشرية بأساطيرها وأعاجيبها لقد حقق يونسكو حلم السيرياليين بأن خلق لهم مسرحًا يوافق أهواءهم وطموحاتهم ومن ثم كانت صيحة الإعجاب التى أطلقها رائدهم «أندريه بروتون» بعد أن شاهد «المغنية الصلعاء» فقال: «هذا هو المسرح الذى كنا نريده»

فى مسرحية «مرتجلة ألما أو حرباء الراعى» يقول يونسكو«المسرح بالنسبة لى هو عرض لما يعتمل بداخلى فوق المنصة إن مادتى الأولية أستقيها من أحلامى ومن هواجسى ومن رغباتى الدفينة ومتناقضاتى الباطنية» فى هذه المسرحية يدافع الكاتب عن الاستثناء ضد القاعدة ويهاجم دكاترة الأيديولوجيا والسوسيولوجيا والبرختولوجيا ، أمام حقه وحق أى فرد فى أن يعرض على المنصة أحلامه ورغباته وهواجسه.

ولايكاد يونسكو يتخلص من الدكاترة والأخصائيين فى مختلف علوم المسرح حتى يقع فى براثن النفسانيين ففى مسرحية «ضحايا الواجب» يصفى يونسكو حساباته مع هذه الطائفة فى شخص رجل الشرطة «النفسانى» الذى يزعم أنه يبحث عن ثقوب الذاكرة فى أعماق الزوج المسكين «شوبير» فيطلب منه أن يغوص ويعود إلى الماضى السحيق ليصل إلى «هوات الأعماق» ولاينقذ شوبير إلا وصول الشاعر نيكولا وهو أيضًا كاتب مسرحى، فتقوم العداوة بين هذا الشاعر الذى يكتب مسرحًا «ليليا» وبين رجل الشرطة الذى يدعى أنه يمارس «شرطة اللاوعى» ويتطور الموقف وإذا بنيكولا يستل سكينه ويقتل غريمه الذى يسقط صريعًا معلنا أنه «ضحية الواجب».

والقتل حكايته طويلة فى مسرح يونسكو الذى لاتخلو مسرحية من مسرحياته من نوع من أنواع القتل وهى كثيرة فهذه، مسرحيته «سفاح بلاكراء» تأتى بعد «الدرس» الذى يقتل فيها المدرس أربعين طالبة كل يوم، وبعد «الكراسى» الذى يقتل فيها العجوزان نفسيهما فالسفاح يحوم حول المدينة حاملاً سكينه وأدواته فى حقيبته ولايتورع عن قتل أى إنسان، رجلاً كان أو امرأة طفلاً أو شيخًا ولايحتاج القتل دائما إلى سكين أو إلى أى آلة أخرى فهناك أساليب كثيرة للقضاء على حياة الإنسان تستعرضها مسرحية «فنون القتل» المأخوذة عن قصة الطاعون ثم هناك مسرحية «هذا الحان العجيب» التى تنتهى باختفاء حتى جدران السكن بالإضافة إلى اختفاء كل الشخوص تمهيدًا لاختفاء «الشخص» وهو بطل المسرحية الذى يجد نفسه وحيدا فى مواجهة الفناء الكاسح.

بالرغم من طموحات يونسكو فى الطيران فى السماء، والهروب من الأرض وثقلها ومادياتها، بما ترمز إليه من انزلاق وغوص وفناء؛ وبعد طول المقاومة من صنوه «بيرانجيه» لم يسع أوجين يونسكو إلا أن يمتثل للواقع ويذعن «للحقيقة الحقيقية» كما يسميها، وهى الموت بل لقد اختار أن يقوم بنفسه بأداء دور البطولة أو الإنسان الفانى العائد إلى الأرض التى خرج منها وذلك فى فيلم «الطين» المأخوذ عن السيناريو الذى كتبه بهذا العنوان، ولعل يونسكو قد شعر بالحنين إلى ذويه وأصدقائه الذين سبقوه إلى العالم الآخر، فحاول، قبل أن يلقاهم ويراهم رأى العين، أن يقوم بزيارتهم فكان آخر ما كتب «زيارة الموتى».

حوارى مع أوجين يونسكو

والحديث عن السبب الذى هيأ الفرصة لهذه المقابلة يجعلنى أعود إلى الوراء ربع قرن تقريبًا لأشير إلى الصفحات المشرقة فى تاريخ الثقافة العربية التى كانت تتمثل فى السلاسل والدوريات المتخصصة التى ازدهرت فى الستينيات ومنها سلسلة «روائع المسرح العالمى» التى عكفت على ترجمة وتقديم الأعمال المسرحية العالمية المتميزة إلى القارئ العربى. وحينما تعثرت هذه السلاسل وحالت ظروف الحرب دون استمرار صدورها، لم يستسلم المشرفون على سلسلة روائع المسرح العالمى وقرروا البحث لها عن مخرج يضمن لها البقاء والاستمرارية، وكان جنود هذه المعركة؛ زكى طليمات - ومحمد إسماعيل الموافى - وأحمد العدوانى. وقد كان لى الشرف أن أحمل هذا المشروع من القاهرة إلى الكويت عام ١٩٦٧. واستأنفت السلسلة صدورها من الكويت بصفة مؤقتة تحولت إلى صفة دائمة. وضاعفت من نشاطها وأضافت إلى الأعداد المعتادة ما أطلق عليه الأعمال المختارة الكاملة التى حاولت تقديم كبار كُتَّاب المسرح العالمى من خلال أعمالهم الكاملة. وتم تكليف صفوة المترجمين فى ذلك الوقت بترجمة هذه الأعمال، فكان يونسكو من نصيبى.

في صيف عام ١٩٧١ سافرت إلى فرنسا لأسباب علمية. وقد انتهزت فرصة وجودى فى باريس لمقابلة أوجين يونسكو. كان أول ما قمت به هو محاولة معرفة عنوانه ورقم هاتفه. وكانت مهمة صعبة. بدأتها بالاتصال بالناشر الفرنسى «جاليمار» الذى يتولى نشر أعمال يونسكو. ولظروف الأجازات الصيفية لم اتمكن من مقابلته لا هو ولا أحد من المسئولين. وأخيرًا استطعت الحصول على ضالتى من صاحبة مكتبة صغيرة متخصصة فى المسرح، وهى فى الوقت نفسه صديقة للكاتب الكبير. ولما شعرت برغبتى فى مقابلته، شجعتنى على ذلك، خاصة بعد أن عرفتها أننى مكلف من وزارة الإعلام فى الكويت بترجمة الأعمال المسرحية لأوجين يونسكو وأننى قطعت مرحلة مهمة فى هذه الترجمة وأريد مقابلته لتعميق فهمى له ولمسرحه خدمةً للقارئ العربى الذى سيقرأ هذا المسرح باللغة العربية. أعطتنى السيدة العجوز رقم هاتف يونسكو ونصحتنى بالاتصال به. بعد خروجى من المكتبة، بادرت بالاتصال بالرجل من أقرب هاتف..

- آللو!

= آللو!

- منزل الأستاذ يونسكو؟

= نعم.

- هل أستطيع أن أتحدث معه؟

= أنا يونسكو!

(كانت رغبتى الشديدة فى مقابلة يونسكو والحديث معه وحرصى على عدم تضييع هذه الفرصة هو الذى جعلنى أسارع بالاتصال به. ولكننى كنت أتوقع أن يكون خارج باريس للاستجمام أو لقضاء فترة الصيف. وحتى لو لم يكن خارج

باريس، فلم أكن أتوقع أن يكون بالمنزل فى هذه اللحظة بالذات وأن يكون هو بنفسه الذى يرفع سماعة الهاتف).

- أنا أقوم بترجمة مسرحك وأحب أن أقابلك.

= تترجم مسرحى إلى أية لغة؟

- إلى اللغة العربية.

= أنت من أى بلد؟

- من مصر.

= أنا فى انتظارك مساء اليوم. أى ساعة تفضل؟

(ولا ذلك أيضًا كنت أتوقعه. كان غاية تفاؤلى من أول مكالمة أن يحدد لى موعدًا بعد عدة أيام. وأردت أن أمنح نفسى فرصة الاستعداد لهذه المقابلة المهمة).

- للأسف. لا أستطيع مساء اليوم. لأننى مرتبط بموعد سابق.

= إذن غدًا.

- ليكن. وأشكرك على تلبية رغبتى بهذه السرعة بالرغم من مشاغلك الكثيرة.

= عفوًا. أنا فى انتظارك غدًا فى السادسة مساء.

(بالرغم من معرفتى بمسرح يونسكو وبالرغم مما قرأته عنه وعن مسرحه، أسرعت إلى إحدى المكتبات العامة وأمضيت فترة من الوقت فى تصفح مسرحياته وقمت بتدوين بعض الملاحظات والأفكار.

وفى تمام السادسة من مساء اليوم التالى كنت على باب يونسكو الذى رحب بى. وحينما اعتذرت عن الشراب قال):

= أنا أيضًا لا أشرب، ولكن بأمر الأطباء. أما أنت فلا تشرب لأنك مسلم.

- الحمد لله أن الإسلام والطب يجتمعان.

= إلى أى لغة عربية تترجم أعمالى؟

- ماذا تقصد أى لغة عربية؟

= هل تترجمها إلى اللغة المصرية مثلاً أم التونسية أم الجزائرية؟

- اللغة العربية واحدة. قد تتعدد المستويات ولكنها لغة واحدة. أما عن اللهجات المحلية فهذا شىء آخر. ولكن العرب جميعًا يفهم بعضهم بعضًا من خلال اللغة العربية الواحدة.

= هل يوجد فى مصر اهتمام بالأدب الفرنسى والمسرح الفرنسى؟

- من كبار الكُتّاب فى مصر من هو ثقافته فرنسية أو متأثر بالأدب الفرنسى إلى حد كبير.

= هل هناك أسماء معينة؟

- عميد الأدب العربى طه حسين جاء إلى باريس ودرس فيها وحصل على الدكتوراه، وكذلك توفيق الحكيم درس فى فرنسا وهو رائد المسرح العربى. وهناك أيضًا حسين فوزى، وغيرهم.

= وبالنسبة للقارئ.

- الكثير من الأدب الفرنسى تم ترجمته إلى اللغة العربية. وهناك خطة غير معلنة لنقل روائع هذا الأدب إلى اللغة العربية أسوة بالآداب الأخرى. بل إن الأدب الفرنسى يحظى بنصيب الأسد وبخاصة فى مجال المسرح.

= هل المسرحيات الفرنسية تلقى اهتمامًا فى بلدكم؟

– أجل. فهى تعرض باللغتين الفرنسية والعربية. مسرحياتك أنت شخصيًا، عدد منها تم عرضه باللغة الفرنسية فى المراكز الثقافية والجامعات وكذلك باللغة العربية، كما أنها تدرس بالكليات وتكتب عنها الدراسات والأطروحات. ولا أدل على اهتمامنا بها من أن وزارة الإعلام بالكويت تتولى ترجمة أعمالك الكاملة إلى اللغة العربية.

(لم يحاول يونسكو فى هذه الجلسة ولا فى الجلسة الثانية أن يسأل عن حقوق الترجمة. لم يسأل عن ذلك إلا وهو يودعنى الوداع الأخير بعد أن دعانى إلى الغداء فى منزله الريفى، وأمضيت معه يومًا كاملاً هو وزوجته التى كانت تعمل فى الأربعينيات مدرسة للغة الفرنسية فى إحدى المدارس المصرية فى الصعيد).

= ما المسرحيات التى عرضت فى مصر من مسرحياتى؟

– أذكر المغنية الصلعاء والدرس والخراتيت. أنا شخصيًا اشتركت فى تقديم «المغنية الصلعاء» مع طلاب جامعة القاهرة.

(وعرض على يونسكو أن يهدينى ما أحتاج إليه من مؤلفاته ومن المراجع التى يمكن أن تفيدنى فى دراستى عنه. وكان معظمها عندى. ولكنه أراد إعطائى بعضها وعليها إهداؤه بعد أيام، أى بعد أن يحصل عليها من دار النشر).

– مسرحياتك فى معظمها تدور حول محورين: النورانية أو الروحانية، والظلمة أو المادية. هل أنت موافق على هذا؟

= هذا موجز جيد.

– هل جاء ذلك بتأثير قراءات معينة؟

= أجل، فيما يختص بالمحور الأول أى النورانية أو الروحانية فهناك تأثير كبير - جاء من الكُتّاب البيزنطيين فى القرون الوسطى. وفيما يتعلق بالجانب المظلم أو المادية فهناك أولاً تأثير الألمانى كافكا وبالذات رواية التحول أو المسخ. ثم تأتى بعد ذلك أعمال الكاتب الأرجنتينى المعاصر جورجس بورجس وبخاصة كتابه الشهير مكتبة بابل. أضيف إلى ذلك تجربتى فى رومانيا وما حفلت به من معاناة وكرب. وأخيرًا الحياة اليومية بصفة عامة.

- الحديث عن كافكا وروايته المسخ بالذات يذكرنا بأهمية عملية التحول والمسخ فى أعمالك المسرحية بدءًا من أول أعمالك «المغنية الصلعاء»، حيث الزوجان يتحولان فى نهاية المسرحية إلى شخصين آخرين. وكذلك فى مسرحية الدرس حيث التحول الذى يصيب المدرس والطالبة، وفى مسرحية «الخراتيت» حيث السكان جميعًا يتحولون إلى خراتيت وفى مسرحية جاك أو الامتثال ومسرحية ضحايا الواجب.. باختصار لا تكاد تخلو مسرحية لك من أثر المسخ.

= هذا صحيح، وهذه ملاحظة جديرة بالاهتمام والدراسة.

- إن سيطرة هذه العملية جعلتك أسيرًا لها حتى فى مسرحية مكبث التى أخذتها عن شكسبير.

= هذا صحيح. هذا أيضًا له علاقة بالأحلام والكوابيس التى تمثل مادة الكثير من مسرحياتى. فأنا فى بعض الأحيان يستولى على شعور بأن الحياة كابوس كبير. ولست فى حاجة إلى أن أشير إلى ما يقع فى العالم كل يوم من كوارث وصراعات وخلافات تجعل حياتنا أشبه بسلسلة من الكوابيس.

- هل هذه الكوابيس إبداعات فنية أم منها ما هو شخصى. أقصد هل هناك كوابيس رأيتها فعلاً فى منامك وحاولت أن تجعل منها عملاً فنيًا أو تضيفها إلى إحدى مسرحياتك؟

= فى كثير من مسرحياتى كوابيس شخصية شاهدتها فى نومى، وكان دورى مجرد التسجيل.

- مثلا؟

= المغنية الصلعاء وجاك وإميديه وضحايا الواجب كلها تتضمن أحلامًا وكوابيس شاهدتها فعلاً أثناء نومى.

- هل يمكن أن نصف هذا بالكتابة التلقائية، التى اشتهر بها بعض السرياليين؟

= إننا جميعًا متأثرون بالسريالية التى ترى أن الأحلام ما هى إلا مستودعات لمشاكلنا وهمومنا اليومية. إن حقيقتنا تكمن فى أحلامنا.

(كان الموعد التالى فى العاشرة صباحًا فى منزل يونسكو. واستقبلنى الكاتب بنفس الترحيب الذى لقينى به فى المرة الأولى. وفى هذه المرة أدخلنى مكتبه فإذا هو مكتبة عامرة بالكتب. عرضت عليه الصور التى التقطناها فى المرة الأولى، فأعجبته وعلق على بعضها. وكنت أبدو فيها طويلاً جدًا إلى جواره، وقال مازحًا:

= كان يجب أن تركع على ركبتيك فى هذه الصورة.

(ثم اختار بعض الصور ووقع عليها. واخترت أنا عددًا منها ووقعت عليه. ثم أهدانى الكتب التى كان قد وعدنى بها وعليها إمضاؤه أيضًا. ومنها الكتاب الذى يضم خطبته فى حفل استقباله فى مجمع اللغة الفرنسية. ولم ينس أن يأخذ عنوانى ليرسل لى ما قد يراه مفيدًا لى فى دراستى عنه. ثم اعتذر عن عدم تمكنه فى كتابة التقديم الذى وعد بكتابته للقارئ العربى وذلك بسبب غياب سكرتيره الخاص، وانشغاله بالاستعداد للسفر إلى سويسرا لبعض الأعمال الفنية).

- بمناسبة غياب السكرتير الخاص، هل أفهم من ذلك أنك لا تكتب مسرحياتك بنفسك؟

= لم أعد أطيق الجلوس إلى المكتب والكتابة بيدى. أنا أملى على السكرتير. ثم أراجع ما كتبه. وقد أملى عليه نصًا جديدًا بعد التعديل.

- هل تكتب كل يوم؟

= أحاول ذلك ولو لدقائق معدودات. ولكن كثرة انشغالى تمنعنى من الالتزام بذلك.

- ماذا عن الازدواجية فى مؤلفاتك، ظهور العمل فى شكلين أدبيين هما الحكاية ثم المسرحية.

= لقد بدأت بكتابة الحكاية، ثم وجدت بعد ذلك أنها تصلح للدراما. فاستخدمت الحكاية مادة أولية للمسرحيات. وهذا ما حدث فى مسرحية الخراتيت مثلاً أو سفاح بلاكراء.

- والسائر فى الهواء؟

= نعم والسائر فى الهواء.

- لابد وأن هناك اختلافًا فى التناول والمعالجة وإلا لما كان هناك سبب للازدواجية.

= طبعًا. فى الحكاية أنا أعرض تجربة خاصة، تجربة شخصية وربما حلمًا رأيته فى النوم. أما فى المسرح فإننى أختفى وراء الشخوص. والمشاهد لا يشعر بى. وما يعرض عليه إنما هو تجارب مرت بها الشخوص وليست تجارب خاصة بى أنا.

- هذه الازدواجية تنطبق على جميع أعمالك؟

= كلا، معظم أعمالى أكتبها للمسرح مباشرة.

– وعن المادة الأولية، وإذا لم تكن حكاية سبق كتبتها فماذا تكون؟

= أحيانًا تكون حلمًا مثل مسرحية أميديه أو كيف التخلص منه، فقد رأيت فى المنام جثة ضخمة فى البيت الذى كنت أقيم فيه. كان هذا الكابوس هو المادة الأولية التى خرجت منها المسرحية.

– قلت فى بعض تصريحاتك إنك تكتب فى أغلب الأحيان وأنت فى حالة عدم وعى، حالة من الفوضى الفكرية. كيف تحول هذه الفوضى إلى عمل مسرحى؟

= عملية الفوضى هذه تكون فى البداية أشبه بعملية الحمل عند المرأة أو المخاض، فيها أشعر بالتفكك يستولى على أفكارى، وتختلط أمامى الأشياء. حينئذ أكون فى حالة مناسبة لكتابة مسرحية.

– هل تستمر هذه الفوضى طويلاً، هل تستمر حتى الانتهاء من المسرحية؟

= هذه الفوضى تكون فى البداية فقط. هى أشبه بالشحنة. وبمجرد أن أبدأ فى التسجيل تتحول إلى نظام مترابط وأعود إلى حالة التفكير العادى أو الوعى كما يقولون.

– هل ينطبق هذا على كل ما تكتب؟ هل تمر بهذه الفوضى الفكرية حينما تكتب مقالاً نقديًا أو تقديمًا.

(فضحك يونسكو عاليًا ثم قال):

= كلا، لا تخف. هذا فقط يكون فى حالة الإبداع. أما المقال والتقديم، كالتقديم الذى أستعد لكتابته لك فأنا أكتبه وأنا فى وعى كامل وإدراك تام.

– فى كتاباتك وتصريحاتك تعارض دائمًا مسرح البولفار وترفض أن يكون المسرح مادة للتسلية، كذلك تهاجم الرأى الذى يقول بأن وظيفة المسرح هى التعبير عن صراع معين.

- الصراع موجود فى جميع مظاهر الحياة. والمباريات الرياضية كلها صراع، ولكنها ليست مسرحًا، المسرح فى رأيى هو الكشف عن خبايا النفس البشرية، الكشف عن الجوانب الممسوخة فى حياتنا.

- إذن أنت متفق مع ألفريد جارى الذى يرى أن المسرح مرآة يرى فيها الإنسان وجهه القبيح أو الجوانب الممسوخة التى يحاول أن يخفيها عن نفسه وعن الناس.

= ألفريدجارى هو رائدنا جميعًا. لقد تأثرنا به جميعًا ومسرحيته أوبو ملكا تركت بصماتها الواضحة فى جميع كتاب المسرح المعاصر.

- هل معالجتك لمسرحية مكبت من باب هذا التأثير؟ أم جاءت إعجابا بشكسبير، أم لنفاد الموضوعات الجديدة؟

= الحقيقة هى كل ذلك مجتمعًا. ولقد أردت بالذات أن أقدم رؤيا عصرية لهذه المأساة التى تتكرر على مر العصور: القائد الذى يدفعه الطموح إلى الاعتداء على ولى نعمته وينصب نفسه مكانه، ثم يحاول أن يقضى على جميع أعوانه الذين ساعدوه فى تحقيق هدفه، ثم يظهر صاحب الحق الشرعى ويحاول أن يجمع الأعوان لاسترداد حقه، وهكذا، قصة أزلية أبدية. وقد أصبحت أكثر انتشارًا فى المجتمع الحديث.

- شكسبير عالج هذا الموضوع بطريقته المأساوية. ثم جاء جارى وتناوله بطريقة تهريجية إذا جاز هذا التعبير، ويونسكو ماذا أضاف؟

= ربما المحافظة على التوازن بين المأساوية والتهريجية. وهذا ليس بالأمر الهين اليسير.

- الشخوص عند بيكيت تفشل فى علاقتها بالآخرين فتعتزل الناس والحياة، وشخوصك أنت أيضًا توصف بأنها منعزلة منفصلة عن العالم نتيجة لانعدام التفاهم بين أفرادها.

= الحقيقة أن شخوصى مثل الإنسان المعاصر لا تعانى من العزلة، بل هى تسعى إليها، فهى تعانى من انعدام العزلة. إننا فى العالم المعاصر نفتقر إلى الوحدة، إلى أن يخلو كل منا بنفسه فى ركن هادىء، كل إنسان يهرب من الآخرين، إننا ننتهز أى يوم إجازة لكى نفر إلى الريف، إلى الجبل، إلى الصحراء، إلى حيث لا يوجد ناس.

- فى الجلبة، ووسط المجموعات المحمومة يفقد الإنسان شخصيته، فرديته، تميزه كشخوص المغنية الصلعاء مثلا.

= أجل، إن الجماهير لا تكون لها شخصيات متمايزة، أو هى تكون ذات وجه واحد متكرر كالخراتيت، وغالبًا ما يكون هذا الوجه مصابًا بالمسخ. إنه وجه الغضب، وجه التدمير، إن «بيرانجيه» فى مسرحية الخراتيت يحاول بكل قوته أن يبتعد عن الجماعة، لكى يحافظ على آدميته، على نقائه، على براءته.

- يغلب على شخوصك سوء الفهم المتبادل، بعضها لا يفهم بعضًا.

= الحقيقة هذا ما يردده كثير من النقاد ولكن الواقع أن التفاهم موجود. لأن الناس فى الحقيقة يفهم بعضهم بعضًا، ولكنهم يتخابثون، لا يريدون أن يتم التفاهم، لأن التفاهم يفوت عليهم فرص الاعتداء والهجوم والاستيلاء على ما يريدون. الناس يخادع بعضهم بعضا والتاريخ المعاصر ملىء بالأمثلة. إذا أرادت دولة احتلال دولة أخرى أو الاعتداء عليها فإنها تبدأ باتهام هذه الدولة بالاعتداء أو الاستعداد للاعتداء عليها، ومن ثم تبرر لنفسها القيام بالاعتداء دفاعا عن النفس، وهكذا.

ـ تجربتك فى رومانيا كانت قاسية، ولعلها كانت وراء عدائك لكل ما هو شمولى.

= الحقيقة أن تجربتى السياسية والاجتماعية فى رومانيا كانت بغيضة، لقد وصلتها فى سن الثالثة عشرة، سن التكوين، كانت ذكرياتها قاسية كنت أشعر بصراع عنيف بينى وبين الوسط الذى أعيش فيه، لم يكن الصراع فكريًا وإنما كان صراعًا شعوريًا، فالمذاهب الهدامة كالفاشية والنازية كانت فى بادىء الأمر مشاعر قبل أن تصبح إيديولوجيات.

ـ ومن ثم كان عداؤك للأيديولوجيات الشمولية والنظم الجماعية؟

= لا أستطيع أن أنسى صور الجنود وهم يذرعون الشوارع جيئة وذهابًا، يدقون الأرض بأرجلهم وأحذيتهم الضخمة، يبثون الرعب والفزع فى القلوب. كان من العسير على شاب مثلى أن يرى زملاءه بل وأساتذته يتحولون كل يوم إلى الفاشية.

ـ ويفقدون آدميتهم كالخراتيت.

= أجل، كانت مسرحية الخراتيت نتيجة مباشرة لهذه التجربة الفاشية. كانت المقاومة مهمة صعبة، بل ومستحيلة حتى ولو كانت صامتة، فالأساتذة يرددون على مسامعنا نظريات معينة. ثم تطالع هذه الآراء فى الصحف اليومية. ثم تسمعها فى الإذاعات وتراها حولك فى كل مكان تذهب إليه.

ومن العسير أن يقاوم الإنسان.

ـ لقد بلغت كراهيتك لرومانيا والنظم الشمولية أنك هاجمتنا نحن المصريين.

= ماذا عن علاقتكم بالروس؟

- ماذا عن علاقتنا بالروس؟ لماذا تأخذ علينا أن تكون لنا علاقات طيبة مع غير الأمريكان؟ الروس يساعدوننا فى الوقت الذى تخلى فيه عنا الأمريكان.

= كنت أرى زعيمكم (يقصد عبدالناصر) فى التليفزيون الفرنسى وهو يخطب فى الجماهير المحتشدة فيثيرها ويلهب حماستها، فتنقاد وراءه بلا تفكير هذا شىء أبغضه كل البغض، أن تتحرك الجماهير فى أى اتجاه لمجرد خطبة أو كلمة أو أمر، أن تنقاد مثل..

- مثل الخراتيت؟

= لا أستطيع أن أنسى طفولتى فى رومانيا. وسأظل طوال حياتى أهاجم الشيوعية والدكتاتورية. كل النظم الشمولية الجماعية التى تفقد الإنسان خصوصيته وآدميته، لقد جربت أنا هذا وكانت تجربة مريرة.

(لقد أثبتت الأيام صدق يونسكو، فكان انهيار النظم الشيوعية بعد خمسة وعشرين سنة من هذا اللقاء. ولعل التحول الكبير الذى حدث فى رومانيا مسقط رأسه شىء له مغزى، ويؤكد صدق يونسكو ونبوءة الكاتب وبعد نظره. بعد عشرات السنين من الهجرة قرر يونسكو العودة إلى وطنه الأصلى رومانيا، ليس ليعيش فيها، وإنما ليرى بعينيه ما ظل يتوقعه على مدى نصف قرن من الزمان).

- فى كتابك «الماضى الحاضر، الحاضر الماضى» معلومات كثيرة خاطئة عنا نحن المصريين.

= مثلا؟

- أنت تتحدث فى هذا الكتاب عن حروب بين المصريين والسودانيين.. اسمح لى أن أسألك عن مصادر معلوماتك.

= الصحف.

- وهل رجل في مكانتك، يصل إلى صوته كل مكان، يعتمد على الصحف؟ وخاصة في مثل هذه القضايا المصيرية؟ أنت زرت إسرائيل.

= نعم، عدة مرات.

- لماذا لم تفكر في زيارة الطرف الآخر، البلاد العربية وتسمع؟

= لم تتح لي فرصة لزيارة البلاد العربية.

- وإذا أتيحت لك، هل تتردد؟

= أبدا.

- إذن أنا على استعداد بمجرد عودتي أن أسعى لدى المسؤلين لتنظيم زيارة لك، وهناك تستطيع أن تتحدث مع من هم أدرى مني بقضايا السياسة وتستطيع أن ترى بعينك، وليكن ذلك بمناسبة إصدار أعمالك الكاملة باللغة العربية.

= لا مانع عندي.

- هل لك شروط معينة أو تحفظات؟

= كل ما هناك أن تكون معي زوجتي وأن أجتمع بالشباب.

- والوقت؟ أي وقت من العام تفضل؟

= ما يناسبكم أنتم واكتب لي في الوقت المناسب حتى أستطيع أن أستعد لذلك.

(حينما عدت إلى الكويت نقلت لرجال المسرح هناك صورة كاملة لما دار بيني وبين يونسكو. كانوا سعداء بفكرة الزيارة، وطالبوا بأن يأتي يونسكو إلى الكويت وتمسكوا بذلك، وبدأنا نتفق على التفصيلات وبدأت الأخبار تصل القاهرة، وبدأت القاهرة تشعر أن زيارة يونسكو من المفروض أن تكون من نصيبها. فهي أولى بها من جميع الوجوه. وفي القاهرة قابلت وزير الثقافة يوسف السباعي

ورحب بالفكرة كل الترحيب ووعد بتنفيذها، وقدمت له كل المعلومات المطلوبة، وكان الاتجاه أن تكون الزيارة لكل من القاهرة والكويت. فيتعاون البلدان فى استقبال الكاتب العالمى بصورة مشرفة للعرب.

وحتى الآن أى بعد خمسة وعشرين عامًا حدث خلالها ما حدث، ولم تتم زيارة يونسكو للقاهرة ولا للكويت ولا لأى بلد عربى دون أن يُعلن السبب الحقيقى وراء ذلك. ولكن الذى عرف بعد ذلك هو أن دعوات كثيرة وجهت إلى يونسكو من العرب، آخرها كان قبل عدة أعوام، حيث دعته هيئة المسرح التى قررت أن تمنحه جائزة الكاتب المسرحى التجريبى. دعته لحضور مهرجان القاهرة للمسرح العالمى وتسلم الجائزة. لكنه لم يحضر وتسلمها عنه «مارتن إسلان». ولم يعرف أحد من المسئولين السبب الحقيقى لعدم حضور يونسكو. تحدثوا عن صحته وعن وقته عن.. وعن.. ولكنهم لم يذكروا أو لم يتذكروا الوعود القديمة التى لم يُوفَّ لها وأنهم يتعاملون مع رجل مهنته الكلمة وشرف الكلمة.

(ظل الحياء يمنع الرجل من التطرق إلى موضوع حقوق الترجمة طوال مقابلاتى له حتى لحظة الوداع الأخير، حيث صحبنى بنفسه إلى المحطة هو وزوجته. وقال بكل أدب وحياء):

= أرجو أن يكون الاتفاق مع الناشر قد تم بخصوص حقوق الترجمة.

- اعتقد ذلك. وإلا فسأعمل جهدى لدى المسئولين للتعجيل به.

(قبل مغادرتى لباريس، اتصلت بيونسكو لأتسلم منه التقديم الذى وعدنى بكتابته. وكان فى كل مرة يؤكد لى أنه حريص على تسليمى هذا التقديم قبل سفرى. وحتى إذا لم يتمكن فسيرسله لى على عنوانى. وأخيرًا تسلمت التقديم فإذا هو عمل أدبى من النوع السهل الممتنع، يجمع بين لباقة الكاتب العالمى الذى ينبذ الدمار والأحقاد ويدعو إلى عالم يسوده الحب والسلام).

يقول يونسكو فى التقديم الذى آثر أن يكتبه بخط يده على غير عادته:

«يسعدنى غاية السعادة أن تترجم أعمالى إلى اللغة العربية وأوجه عميق الشكر إلى حمادة إبراهيم لتفضله بالقيام بهذا العمل الذى يتسم بالصعوبة والتضحية والحب.

وإذا كان لى أن أختارمن بين مسرحياتى أكثرها تعبيرًا عن رسالة الكاتب، فإننى أذكر المسرحيات التالية: «قاتل بلاكراء، الخراتيت، السائر فى الهواء، العطش والجوع، فنون القتل».

فماذا تقدم لنا هذه المسرحيات فى المقام الأول؟ إنها تعرض الموت والخوف والحقد المدمر الذى يكنه الإنسان لأخيه الإنسان. والحقيقة أن الإنسان لا يستطيع أن يفر من الموت، ولكنه يستطيع أن يتهيأ له ويذعن له ويرضى به.

هناك حديث عربى يقول: «اعمل لآخرتك كأنك تموت غدًا واعمل لدنياك كأنك تعيش أبدًا».

أما فيما يتعلق بالكراهية، فمن البدهى أنها مرض، نوع من العجز البشرى فى الإنسان. إن «بيرانجيه» البطل فى مسرحيتى «سفاح بلاكراء» يتسائل تمامًا كما يفعل الأبله بطل دستويفسكى الذى اتخذته نموذجًا، أقول إن بيرانجيه يتساءل: ماذا ينبغى عمله حتى لا يكون هذا الدمار الأعمى، وهذه الرغبة فى القتل المتأصلة فينا التى لا تعتمد على عقل أو منطق، ويتساءل: ماذا ينبغى عمله أيضًا حتى يمكن أن ندخل فى حوار مع هذا الغشم؟ أى ماذا ينبغى عمله لكى يصبح هذا الغشم أقل غشمًا؟

الشىء الرهيب هو أنه ليس هناك ما هو أيسر وأبسط من المفاهمة. حينئذ تصبح الحياة سعيدة. ينبغى أن نعترف بأننا لا نريد سعادتنا وأننا نرفض الحب، مع أننا فى مسيس الحاجة لذلك.

لست أول من يقول ذلك، بل قاله الكثيرون ورردده الكثيرون. وكأننى ببعضهم يرمينى بتكرار كلام معاد تافه. نعم، بل وأكثر من ذلك، إن كلامى هذا من قبيل الحقائق الأولية، من قبيل البداهات التى نشيح عنها بوجوهنا، ونوليها ظهورنا.

من المؤكد أن هناك مذاهب أو أيديولوجيات ومعتقدات نتخذ منها ذرائع. أجل، إن مفاهيم الوطن والعرف والدين والأرض والاقتصاد وصراع الطبقات، ليست سوى الذرائع، الأقنعة التى تبرر جرائمنا وصلفنا. إن كل إنسان، بل كان كائن حى ينبغى أن يكون متأهبًا للموت فى كل لحظة كما سبق أن قلت، ولكن كل إنسان أيضًا ينبغى أن يكون مستعدًا لأن يهب كل شىء لأخيه الإنسان.

ومن دواعى الأسف أن كل ما يقع مقدور ومقدر. والنصارى أيضًا يؤمنون بنوع من القدرية.

ومع كل، فعلى هذه الأرض التى هى أرض الله، لكل إنسان الحق فى أن يعيش، وأن يجد لنفسه مكانًا. لقد تجاوزنا الآن مرحلة البحث عن الأسباب، أسباب الأخطاء التى ارتكبها هؤلاء أو أولئك. نحن لا نعرف، لم نعد نستطيع أن نعرف أين الخطأ. ولكن الذى نعرفه هو أنه لابد، ولا غناء البشرية، إذا كانت تريد أن تحفظ نفسها من الفناء الكامل، من أن نتفاهم جميعًا. على البشر أن يتعايشوا وأن يتحابوا. وهذا شىء ممكن، بل وقد تحقق ذلك فى عصور التاريخ الزاهرة.

للأسف، ينبغى أن أكون قديسًا لكى يتنازل الناس ويستمعوا لما أقول، وحتى لو كنت قديسًا فهل سيستمعون لى؟ إننا جميعًا يخشى بعضنا بعضًا، يرتاب بعضنا فى بعض، ولا يثق بعضنا فى بعض. إننا جميعًا فريسة للشر.

ومع كل، فإن الحقد الذى يكنه بعضنا للبعض ينبغى أن يتحول، دفعة واحدة، إلى حب. حينئذ يصبح كل شىء ممكنًا.

أنا لم أفقد كل أمل. ومازلت أؤمن بالمعجزة».

أوجين يونسكو

(توقيع)

١٩٧١/٧/١٦

الفهرس

الموضوع

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
WWW. egyptianbook. org
E - mail : info @egyptianbook.org

كتّاب المسرح الحديث لا يختلفون عن غيرهم من الفنانين فى ذلك العصر، بل أنهم يشبهون العديد من الشعراء والفنانين المعاصرين. فالقضايا التى يتبنونها فى أعمالهم المسرحية نجد لها أصداء، أو هى ذاتها انعكاس لأعمال بعض الشعراء والفنانين أمثال (هنرى ميشو) و (جيرمين ريشييه) و (كونينغ) و (بيرنارد بوفيه) وعلى وجه الخصوص (دوبوفيه) و (جاكوميتى). حيث تشوه الإنسان بصورة مفجعة، وهو تارة ذائب فى المادة، وتارة منفصل عن الروح.

الواقع أن شخوص هذا المسرح صعاليك متشردون، أو بهلونات، أو عجزة. ومنهم أيضا الجلادون. قصارى القول هم دائما شخوص «شاذة». وإذا كان هذا الشذوذ جديدا على فن المسرح، فمن الممكن أن نشبهه بما يحدث فى الفن المعاصر الذى يحاول (أورتيغا اى غاسيت) أن يلخص لنا طبيعته فى السطور التالية:

(حينما أحاول أن أحدد السمة العامة والمميزة للفن الحديث، أجد الاتجاه نحو سلب الفن طابعه الإنسانى أو قتل الروح الإنسانية فى الفن. فالفنان بدلا من أن يتجه بصورة أو بأخرى إلى الحقيقة، نجد أنه قد ذهب إلى نقيضها، إلى ضدها. وآل على نفسه أن يغيرها ويشوهها قاصدا متعمدا أن يقتل فيها الروح الإنسانية، ويسلبها الطابع الإنسانى.

وكما هى الحال بالنسبة للموسيقى والتصوير التجريديين، نجد السعى إلى «الحدث الفريد» وبنوع خاص السعى إلى الدراما الخالصة من كل الشوائب. إن فكرة النقاء والتخلص من الشوائب الدخيلة على الفن هى الفكرة الطاغية والمنطق إلى فهم هذه الفنون جميعًا.

ومثل هذا النقاء سنجد أن المسرح الجديد قد حققه بفضل اتجاهه نحو التجريد الذى يستبعد كل ظروف وملابسات من ناحية، ومن ناحية أخرى بفضل اتجاهه نحو «المسرحانية».



ISBN# 9774195280
6 221149 000827

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٧٥ر٦ جنيه